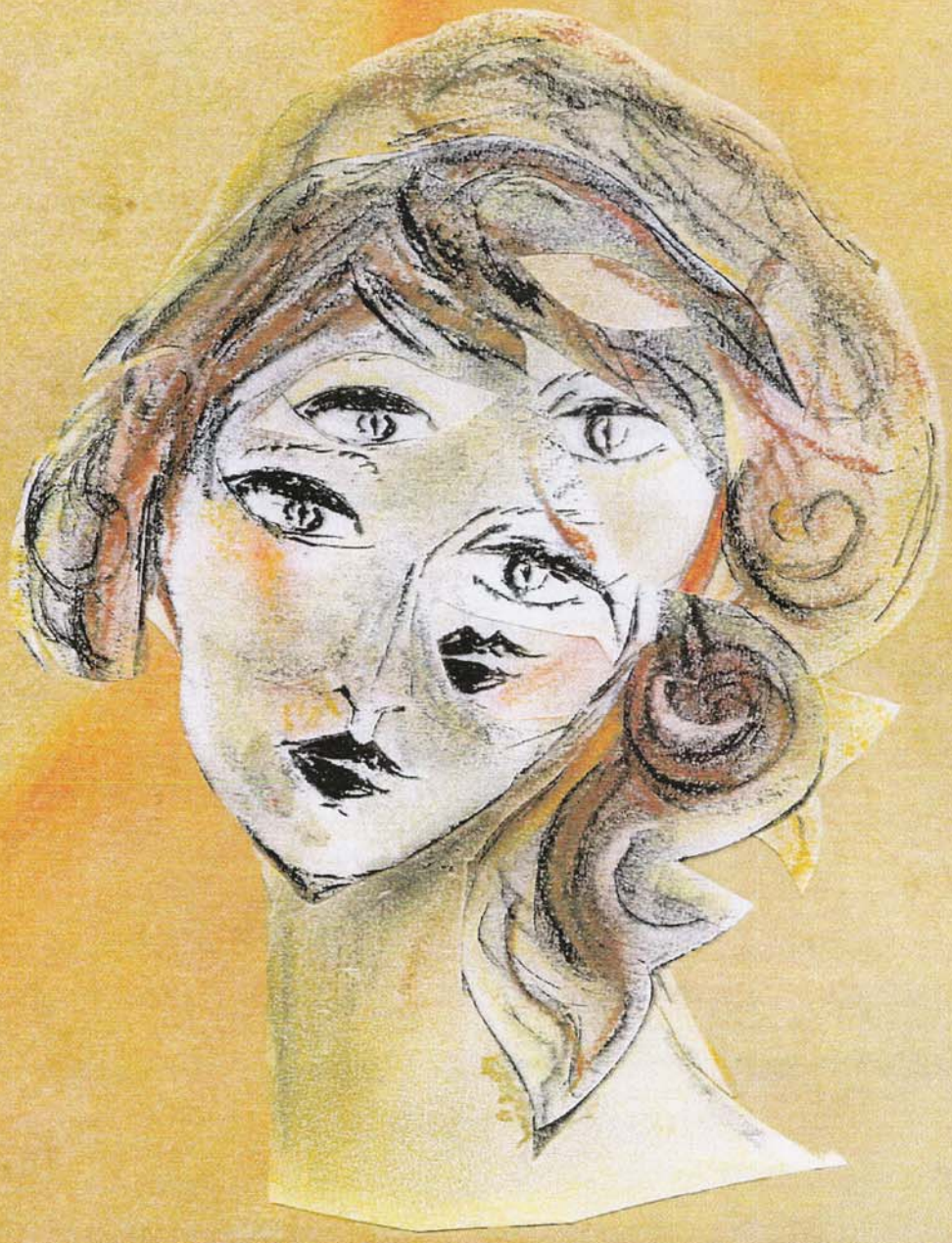
Université du Maine - U. F. R. de LETTRES

Thèse
Pour l'obtention du doctorat de littérature française
Présentée par
Stéphanie Michineau
le 22 juin 2007

L'Autofiction dans l'œuvre de Colette



Directeur de thèse : Madame Michèle Raclot

Université du Maine - U. F. R. de LETTRES

Thèse
Pour l'obtention du doctorat de littérature française
Présentée par
Stéphanie Michineau
le 22 juin 2007

L'Autofiction dans l'œuvre de Colette

Jury :

<u>Directeur de thèse</u> : Madame Michèle Raclot

<u>Président</u> : Monsieur Jean-Pierre Goldenstein

<u>Autres membres</u> :

Madame Daniela Fabiani

Monsieur Pierre Masson

Alors que Colette suggérait ironiquement que « les œuvres ne peuvent être que fatalement autobiographiques pour la femme », j'ai plaisir à ouvrir cette thèse sur de vieilles photos retrouvées de mes regrettés parents dont le souvenir cher et impérissable m'a portée tout au long de la rédaction de cette thèse :

Ma mère, Madame Marie-Madeleine Michineau (née Girault) à Châtillon-sur-Colmont le 31 octobre 1943, décédée à Mayenne le 29 août 1997.

Mon père, Monsieur Alain Michineau né à Cigné le 17 juin 1945, décédé à Mayenne le 17 mars 2001.

Mais également à mes chers disparus :

mon grand-père maternel, Monsieur Armand Girault (1904-1988)
mon grand-père paternel, Monsieur Maurice Michineau (1911-1998)
ma grand-mère paternelle, Madame Lucienne Michineau (1909-2003)
ma grand-mère maternelle, Madame Marie-Reine Girault (1911-2004)

REMERCIEMENTS :

- Je commencerai cette série de remerciements par celle qui le mérite le plus, Madame Michèle Raclot. Je souhaiterai me placer au-delà de la coutume universitaire qui remercie brièvement son directeur de thèse pour rendre hommage à ses qualités humaines (de gentillesse, de patience et d'écoute) et à ses capacités intellectuelles (rigueur, clairvoyance et perspicacité). Je profite donc de cette page qui m'est imparti pour saluer la constance méritoire de Madame Michèle Raclot qui m'a accompagnée depuis la maîtrise, dans un long et passionnant travail de recherche.
- Je remercie Monsieur Jean-Pierre Goldenstein de présider à ma soutenance ainsi que Madame Dianela Fabiani et Monsieur Pierre Masson d'avoir accepté de participer à mon jury.
- La distance étant un facteur parfois contraignant dans l'exercice de la recherche, je salue l'initiative des accords du R.U.O.A (Réseau des Universités de l'Ouest Atlantique) qui favorisent les relations entre les Universités de l'Ouest de la France. Dans le même esprit, merci à Madame Michelle Gesland qui, lorsqu'elle était encore en activité, m'a facilité bien souvent l'accès à l'emprunt des livres de la bibliothèque universitaire du Mans.
- Mention particulière pour la richesse du « fonds Colette » à la médiathèque de Nantes (inventaire du don Delanoë).
- Toute ma gratitude, enfin, va à ma sœur Florence Soltar qui a illustré cette thèse ainsi qu'à mon amie de longue date Corinne Pereira et à son compagnon Damien qui m'ont aidée à numériser ces illustrations. A mon compagnon, enfin, Giuseppe qui m'a laissé le champ libre.

Introduction

Il nous paraît judicieux, en ouverture de cette thèse, d'effectuer un bref état des lieux afin de se rendre compte de l'avancée des recherches actuelles concernant l'autofiction, depuis l'apparition du mot dans les années 70 à nos jours ; cela nous permettra d'apporter quelques légitimités à notre travail.

Ainsi, nous ne pouvons que nous rendre à l'évidence que l'autofiction, loin de subir un effet de mode, perdure. Qu'on la critique ou qu'on l'adule, il est un fait indéniable, elle ne laisse pas indifférent. D'ailleurs, l'usage est tel qu'elle possède désormais deux entrées dans le dictionnaire depuis 2003. Dans *le Larousse*, l'autofiction est perçue comme « une autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction ». Dans *le Robert*, on trouve la définition suivante : « L'autofiction est un récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique. » Suivant le même ordre d'idées, tandis que le terme « autofiction » apparaissait à l'origine sur la quatrième de couverture de *Fils*, elle peut désormais orner la page de couverture si l'on en croit le témoignage de Pierre-Alexandre Sicart [1]. A la sortie de *Laissé pour conte* du même Doubrovsky, en 1999, le livre arborait un bandeau rouge sur lequel se détachaient en lettres blanches « autofiction » comme pour mettre en évidence « le genre » auquel il appartient.

Serge Doubrovsky revient dans *Autobiographie/ Vérité/ Psychanalyse* sur la genèse du mot à l'origine duquel il est. Il relate que c'est à partir de la lecture de Philippe Lejeune et de son *Pacte autobiographique* lors de la rédaction de son premier livre *Fils* que lui est venue l'idée de l'autofiction. Dans *Le Pacte autobiographique* [2], il est vrai, Philippe Lejeune établit une définition de l'autobiographie suivant trois axes essentiels : personnage, narrateur et auteur doivent recouvrir la même identité, une autobiographie retracerait, selon lui, l'histoire de la personnalité de la personne réelle [3] et

(1) Pierre-Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction*, thèse en cotutelle entre l'Université Toulouse II-le Mirail & New-York University, 2005, p. 14. Le directeur de thèse pour la France s'appelait Pierre Glaudes et pour les USA Eugène Nicole. Parmi les membres du jury on comptait Jacques Lecarme qui présidait et Serge Doubrovsky, 2005, p. 14.

(2) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1ère édition date de 1975, la 2ème, revue et augmentée par l'auteur, de 1996.

(3) C'est seulement dans *Le Pacte autobiographique* que Philippe Lejeune précise qu'il s'agit d'une personne réelle.

l'auteur devrait nécessairement contracter un pacte autobiographique. Alors que ce pacte doit être, selon lui, clairement revendiqué par l'auteur dans *L'Autobiographie en France* [1], dans *Le Pacte autobiographique*, il le définit essentiellement à partir du critère d'identité ou de non identité du nom de l'auteur et du personnage. D'où le commentaire de Serge Doubrovsky :

> Ce qui l'amène au terme d'une nomenclature savante et subtile, à repérer des « cases aveugles » : « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister […] Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.[2]

Doubrovsky tend donc un peu comme une gageure à remplir la case aveugle laissée par Philippe Lejeune en inventant le terme d'autofiction. « Tout se passe comme si *Fils* avait été écrit pour remplir cette case aveugle » [3] explique-t-il. En effet, alors que ce dernier inscrit « roman » en sous-titre sur la couverture de *Fils*, le héros du roman s'appelle pourtant Serge Doubrovsky.

L'on ne saurait certes contester que Doubrovsky, à l'origine, tendait à éloigner l'autofiction de l'autobiographie et ce pour principalement deux raisons que l'on pourrait formuler de la sorte : parce qu'elle est moins et plus qu'une autobiographie. Moins qu'une autobiographie en ce sens que l'autobiographie est réservée aux grands de ce monde ainsi qu'il le dit lui-même : « Autobiographie ? non, c'est un privilège réservé aux grands de ce monde. » Plus qu'une autobiographie dans le sens où l'autobiographie serait appréhendée comme un simple témoignage à l'état brut dépourvu d'art. Les témoignages de Doubrovsky par la suite ne laissent plus aucun doute sur la

---

(1) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, éd. Armand Colin , 1ère édition date de 1971, la 2ème de 1998.
(2) Serge Doubrovsky, « Autobiographie/ Vérité / Psychanalyse », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, éd. PUF, 1988, p. 68. Il s'agit là d'une version écourtée parue dans *L'Esprit créateur*, « Autobiography in 20th-Century French Littérature », automne 1980.
(3) *Ibid.*

finalité autobiographique que revêt l'autofiction pour lui. En 1980, il déclarait déjà :

> Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également […] En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés. La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo journée […].(1)

En 2001, il revient encore sur l'origine de sa théorisation du concept lors d'un entretien avec Michel Contat :

> La formule qui est devenue « canonique » en la matière est celle du prière d'insérer de *Fils*, « fictions de faits et d'événements strictement réels » - « autofiction qui a transformé le langage d'une aventure en aventure du langage ». Je crois que cette aventure du langage définit l'autofiction. Les faits sont réels – pour autant, bien sûr, que les faits soient réels dans une autobiographie – et je crois qu'on a tendance à faire la part belle au mot « fiction » dans « autofiction ». L'autobiographie la plus classique est faite aussi de tous les fantasmes du scripteur.(2)

Quelques lignes plus loin :

> Il s'agit d'une fiction non dans le sens où seraient relatés des événements faux, car je considère que dans mes livres j'ai vraiment raconté ma vie de façon aussi véridique que si j'avais écrit mon autobiographie – et aussi fausse également… Mais cela devient une fiction à partir du moment où cela se lit comme une fiction. Pour moi, c'est une fiction par la mise en mots.(3)

En s'appuyant sur ses différents discours, l'on peut en déduire que Doubrovsky n'oppose pas l'autofiction à l'autobiographie. Il en fait plutôt

---

(1) Serge Doubrovsky, « Autobiographie/ Vérité / Psychanalyse », *op. cit.*, p. 69.
(2) « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », Entretien entre Serge Doubrovsky et Michel Contat, in *Autobiographies*, éd. Genesis, collec. Jean-Michel Place, 2001, p. 119.
(3) *Ibid*, p. 120.

une sorte d'autobiographie consciente de la part de fiction qu'elle possède inévitablement de par sa mise en mots.

Mais en 1989, un universitaire, Vincent Colonna, rédige une thèse inédite à ce jour [1] qui remet en cause la finalité autobiographique attribuée à l'autofiction par Doubrovsky. Comble du paradoxe, il va jusqu'à retirer l'appellation d'autofiction pour le livre qui en est pourtant l'instigateur : *Fils*. Il ne s'arrête pas là puisque dans son dernier livre *Autofiction & Autres Mythomanies littéraires*, il tente même d'inverser les rôles en rangeant l'initiateur du mot dans une branche de sa nébuleuse autofiction à lui : « l'autofiction biographique » [2].

Cela donne lieu, à l'heure actuelle à des débats houleux, où Doubrovsky, tout récemment encore, par l'entremise du *Magazine Littéraire*, témoigne de son indignation devant la réduction de l'autofiction à « l'autofabulation ». C'est évidemment Colonna qui est visé, au premier chef, pour ce qu'il considère comme « un abus de pouvoir » :

> C'est un abus inadmissible que de l'assimiler, comme Vincent Colonna, à l'autofabulation, par laquelle, un sujet, doté du nom de l'auteur, s'inventerait une existence imaginaire, tel Dante, racontant sa descente en enfer ou Cyrano son envol vers la Lune. La « fabulation de soi » se rencontre aussi chez les pensionnaires de Saint-Anne. [3]

Ainsi, alors que Doubrovsky constate que même s'il est l'inventeur du mot, le phénomène existait bien avant lui chez des auteurs du début du

---

(1) Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, II tomes, doctorat de l'EHESS sous la direction de Gérard Genette, 1989 (microfiches n° 5650, ANRT,1990).
(2) Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraire*, éd. Tristam, 2004, pp. 93-117.
(3) « Débat : l'autofiction en procès ? avec les interventions successives de Philippe Gasparini « La fin de la littérature ? » ; Vincent Colonna « L'angle mort de l'autofiction » ; Serge Doubrovsky « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation » in *Magazine littéraire*, n° 440, mars 2005, pp. 26-28.

siècle dernier (Céline, Breton, Colette), l'on peut se demander si l'on peut lui apporter quelque crédit concernant Colette.

A l'aune de son œuvre, délimitant un corpus de textes, nous nous sommes aperçue qu'effectivement, ses livres oscillent entre autobiographie et fiction. Claudine, Annie, Renée et d'autres représentent, à bien des égards, des doubles de l'auteur et même les livres en apparence les plus autobiographiques (à part peut-être *Sido*) sont vraisemblablement autofictionnels.

De même, alors que Jacques Lecarme constate que l'autofiction bénéficie d'abord d'un dispositif très simple : « soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'identité générique indique qu'il s'agit d'un roman » [1], l'on verra que l'aspect romanesque dépasse bien souvent l'intitulé générique. Colette est particulièrement représentative en cela ; en faisant se contredire métatexte et paratexte, et même au sein du paratexte, paratexte et épitexte parfois, elle contribue à renforcer par là même ce pacte si ambigu qui est propre àl'autofiction.[2]

Nous verrons également que la problématique, soulevée par Jacques et Eliane Lecarme, qui pourrait se résumer de la façon suivante : « Les femmes peuvent-elles écrire leur autobiographie de la même manière que les hommes ? » [3], s'inscrit parfaitement dans notre propos. Ecrire son autobiographie pour une femme, semble, en effet, difficile à concevoir à l'époque de Colette où la condition féminine est mise à mal : l'autofiction est, semble-t-il, le seul recours mis à leur disposition.

---

(1) Jacques Lecarme, « L'Autofiction : un mauvais genre ? » in *Autofictions & Cie*, Université Paris X, éd. Centre de Recherches Interidisciplinaires sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, collec. Cahiers RITM, 1993, p. 227.
(2) Dans le même article, Jacques Lecarme affirme que « le pacte autofictionnel se doit d'être contradictoire ».
(3) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *l'Autobiographie*, éd. Armand Colin, 1999, pp. 93-124.

Cette hypothèse est corroborée par le fait que l'autofiction est utilisée par des « profils d'exception » ou pour le traitement de sujets d'exception.

Finalement, l'on verra que les malgré les apparences, Colette est plus proche d'un Droubovsky que d'un Colonna, dans son acception de l'autofiction car elle lui sert à se construire à l'abri des regards indiscrets. Mais plus que de construction, ne peut-on parler de reconstruction dans la mesure où l'autofiction devient pour elle un formidable « tremplin » à l'élaboration de sa légende ? C'est d'ailleurs de cette manière que l'utilisent d'autres auteurs, tel Genet par la suite, pour ne citer que lui.

Première partie : l’Autofiction, des points de repère.

Nous allons donc, dans cette première partie, essayer d'y voir plus clair et poser des points de repères afin d'évaluer les enjeux que suggère une telle notion alors que, bien qu'elle soit reconnue comme légitime, l'autofiction est encore, même à l'heure actuelle, en 2007, sujette à controverse quant au sens qu'elle revêt puisque son occurrence bénéficie de deux acceptions différentes dans les dictionnaires que nous venons de mentionner.

I) Une notion à éclaircir

Les deux définitions concomitantes du *Larousse* et du *Robert* ont l'avantage de mettre en avant la double postulation de l'autofiction prônée par Doubrovsky et Colonna. Aussi bien fille du roman que de l'autobiographie, *le Larousse* cantonnant l'aspect romanesque à la forme, a tendance à y voir une forme dérivée de l'autobiographie au contraire du *Robert* qui lui fait état de faits romanesques au sein des autofictions. Afin de mieux saisir les différentes nuances qui façonnent celle-ci, nous serons amenée à la comparer avec une notion très proche, le roman autobiographique.

1) L'autofiction proche du roman

Bien que la thèse de Philippe Gaparini s'intitule « *Est-il je ?» Roman autobiographie, Autofiction*, celui-ci centre son intérêt essentiellement sur le roman autobiographique et ce n'est qu'au détour d'un paragraphe qu'il s'arrête sur l'autofiction. En fait, la différence essentielle, selon lui, entre le roman autobiographique et l'autofiction consiste en ce que le roman autobiographique appartient au domaine du vraisemblable là où l'autofiction verse dans l'invraisemblable. L'identité homonymique auteur-narrateur-personnage ne serait pas, dans ces conditions, une obligation dès lors que le

lecteur y décèlerait une intention. Il émet sur ce point une critique envers un autre universitaire, Vincent Colonna :

> Par contre, le concept d'autofiction peut déboucher sur la définition d'une catégorie générique si, dépassant le cadre étroit de l'homonymie dans lequel le cantonne Colonna, on élargit son champ d'application aux œuvres de fiction dans lesquelles certains indices onomastiques suggèrent une identité entre le héros et l'auteur. (1)

Pour notre part, cette critique nous paraît injustifiée. Jacques et Eliane Lecarme ne lui reprochent-ils pas d'ailleurs exactement l'inverse ? (2)
Mais si Philippe Gasparini adopte une telle position, c'est certainement pour rapprocher de ce point de vue l'autofiction du roman autobiographique afin de mieux faire ressortir leur opposition radicale quant à leur contenu, puisque, explique-t-il :

> Le roman autobiographique ne pourra pas s'appuyer sur un critère aussi simple (faire de l'identité onomastique auteur-narrateur une condition *sine qua non*) car sa perception est avant tout un fait de réception, une hypothèse heuristique et herméneutique fondée non sur des preuves mais sur un faisceau d'indices.(3)

Le sentiment qui est le nôtre se trouve conforté par la rectification qu'il apporte dans sa publication :

> Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socio-culturel, leur profession, leurs aspirations, etc. ? Dans l'autofiction, comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour

---

(1) Philippe Gasparini, « *Est-il je ? » Roman autobiographique, autofiction*, thèse en deux volumes pour l'obtention du doctorat de littérature générale et comparée, sous la direction de M. Francis Claudon, Université Paris XII Val de Marne, année 2000-2001, p. 52.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 269.
(3) Philippe Gasparini, « *Est-il je ? » Roman autobiographique, autofiction*, thèse, *op. cit.*, tome I, p. 62.

> jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux stratégies.[1]

Il pense désormais que le protocole nominal est plus restreint et par là mieux respecté dans l'autofiction que dans le roman autobiographique.

Force est de se rendre à l'évidence qu'au fil du temps, la conception de l'autofiction chez Gasparini tend à se rapprocher de celle de Colonna en 1989. La conclusion qu'il tire de la lecture de la thèse de ce dernier fait sens : « Colonna en faisait [de l'autofiction] « l'antithèse précise du roman personnel, de la fiction d'inspiration autobiographique » dit Gasparini [2]. En effet, la thèse inédite à ce jour de Colonna, ainsi qu'il en est lui-même conscient [3], est connue pour sa prise de position contre une approche autobiographique de l'autofiction suivant l'idée selon laquelle les autofictions qui chemineraient vers une lecture autobiographique ne répondraient qu'à une fictionnalisation de soi et n'auraient rien à voir avec les autofictions proprement dites [4]. Alors que Pierre-Alexandre Sicart montre qu'à l'origine, Gérard Genette, dans son étude sur Marcel Proust, appréhendait l'autofiction comme un mélange de fiction et de réalité, en devenant le directeur de recherche de Colonna, il en épouse la radicalité [5].

Dans *Fiction et diction*, il existe désormais, selon lui, « à côté des vraies autofictions des autofictions qui ne le seraient que pour la douane » et

---

(1) Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris VIe, éd du Seuil, collec. Poétique dirigée par Gérard Genette, mars 2004, p. 25.
(2) *Ibid*, p. 24.
(3) Il fait ce constat dans son dernier livre intitulé *Autofiction & Autres mythomanies littéraire*, *op. cit.*, p. 198
(4) Vincent Colonna, *L'Autofiction* (*Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature),* tome II, *op. cit.*, p. 390.
(5) Pierre-Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction*, *op. cit*., p. 188.

seraient en fait « des autobiographies honteuses » [1]. Dans sa thèse, Colonna, quant à lui, recense plusieurs types d'autofictions : l'autofiction fantastique, spéculaire mais aussi la figuration de l'auteur.

Pourtant, le livre qu'il écrit, cinq ans plus tard [2], montre que ses préoccupations sont toujours les mêmes mais que sa pensée s'est nuancée. Il définit l'autofiction non pas comme un genre mais comme un « archi-genre » aux allures protéiformes. Les autofictions pourraient dès lors se ranger en différentes catégories : l'autofiction fantastique qui reste, selon lui, la forme pure de l'autofiction; l'autofiction spéculaire qui fait apparaître l'auteur dans une métalepse ou bien l'œuvre dans une mise en abyme ; l'autofiction intrusive (auctoriale) ; mais aussi et c'est là que se situe son changement depuis l'élaboration de sa thèse, l'autofiction biographique. Elle représenterait, selon lui, la forme la plus répandue à notre époque, utilisée par des écrivains aussi divers que Christine Angot, Camille Laurens. C'est également celle qu'il attribue à Doubrovsky de manière quelque peu arbitraire puisqu'elle ne recouvre pas la même réalité que pour Doubrovsky lui-même. Pour résumer les deux points essentiels qui se dégagent de sa démonstration, l'on peut dire que cette forme d'autofiction aurait pour origine le roman autobiographique. C'est pourquoi, il conçoit l'autofiction telle que l'utilise Doubrovsky comme un avatar du « roman autobiographique ».

2) Ou proche de l'autobiographie ?

Philippe Gasparini, lui aussi, pense que l'autofiction telle que la pratique Doubrovsky, s'inscrit dans une tradition littéraire qui remonte à la période du romantisme où serait né, avec *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, le genre du roman autobiographique. Mais contrairement à Colonna, il ne lui accorde aucune légitimité dans la mesure où l'autofiction,

---

(1) Gérard Genette, *Fiction et Diction*, éd. du seuil, collec. Poétique, 1991, p. 87.
(2) Nous faisons toujours référence à *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, *op. cit.*.

selon lui, appartiendrait au domaine de l'invraisemblable uniquement et sans alternative.

Malgré cela, alors que Gasparini appréhendait dans sa thèse l'autofiction d'après Doubrovsky essentiellement comme un roman autobiographique, l'on a l'heureuse surprise de s'apercevoir qu'une fois cette thèse éditée, l'autofiction y prend des allures non plus de roman autobiographique mais d'autobiographie. Le terme « roman autobiographique » est, en effet, complété par la dénomination « autobiographie » dans sa publication : « L'autofiction pratiquée par son promoteur, apparaît comme un avatar sophistiqué du roman autobiographique » [1] dans la thèse, devient dans le livre : « L'autofiction, pratiquée par son promoteur, semblait un avatar sophistiqué du roman autobiographique ou de l'autobiographie […].» [2] Ces mots sont précédés d'une brève explication de ce en quoi consiste l'aspect romanesque chez Doubrovsky qui n'existait pas dans la thèse :

> En effet, si l'auteur et le héros sont identifiables à tout point de vue, jusqu'au niveau de l'inconscient, si le protocole d'énonciation est autobiographique, qu'est-ce qui justifie la mention générique « roman » ? Réponse l'éclat du style, la sophistication structurale, la densité, bref un dessein littéraire.[3]

L'aspect romanesque se cantonnerait, en fait, à la forme.

Aussi pensons-nous que la réflexion de Philippe Gasparini a évolué dans le bon sens car l'autofiction selon Doubrovsky, épouse bien une lecture autobiographique, ce qui ne saurait être le cas du roman autobiographique qui, toujours, selon Gasparini, même s'il permet à l'auteur d'approfondir sa

---

(1) Philippe Gasparini, *« Est-il je ? » Roman autobiographique, autofiction*, thèse, *op. cit.*.
(2) « *Est-il je? » Roman autobiographique, autofiction*, thèse en deux volumes (année universitaire 2000-2001) est publiée en mars 2004 sous le titre *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, *op. cit.*. Au cours de notre travail, nous préciserons pour chaque occurrence si elle est tirée de la thèse ou du livre.
Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, livre, *op. cit.*, p. 24.
(3) *Ibid*, p. 23.

connaissance de lui-même, protégé par le masque de la fiction, possède surtout une visée artistique, propre au roman.

Un peu comme nous l'avons fait pour Colonna avec Gasparini dans le premier paragraphe, il nous paraît également intéressant de mettre en parallèle Doubrovsky avec un autre critique qui partage son point de vue : Marie Darrieussecq. La thèse qu'elle rédigea et soutenue en 1997 portait déjà sur le traitement de l'autofiction chez quatre auteurs : Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec[1]; nous aurons l'occasion d'y revenir ultérieurement. Elle a, depuis, écrit plusieurs articles portant sur l'autofiction. Celui qui nous a paru le plus éloquent sur le sujet s'intitule : « L'Autofiction un genre pas sérieux. »[2] On y voit que celle-ci s'inscrit à rebours de critiques tels que Philippe Gasparini ou encore Vincent Colonna mais uniquement dans sa thèse (inédite à ce jour), puisqu'à l'époque où elle écrit l'article (1997), elle ne pouvait pas avoir connaissance du livre que ce dernier rédigerait en août 2004, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*. Elle refuse d'ouvrir l'autofiction au domaine de l'invraisemblable. Selon elle, l'autofiction se cantonnerait exclusivement au domaine du vraisemblable sans quoi il ne s'agirait plus d'autofiction.[3] Au début de l'article, elle explique également la raison pour laquelle le terme « autofiction » est privilégié au détriment de celui d'autobiographie : l'autofiction permettrait de mettre en avant le travail d'élaboration littéraire bien plus que l'autobiographie. Gérard Genette, dans un tableau du même type que celui utilisé par Lejeune dans *Le Pacte autobiographique,* fait rentrer l'autofiction subrepticement dans le champ de la littérature non par

---

(1) Marie Darrieussecq, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, Université Denis Diderot, Paris VII, sous la direction de Francis Marmande, 1997.
(2) Marie Darrieussecq, « L'Autofiction un genre pas sérieux », collec. Poétique, dirigée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, 1996, pp. 369-380.
(3) *Ibid,* p. 378.

le critère thématique (la fiction des faits) mais par la diction (le travail de la transposition littéraire). [1]

En définitive, l'on pourrait dire, si l'on voulait schématiser la situation, que Gasparini et Colonna thésard, placent le roman autobiographique entre l'autofiction et l'autobiographie suivant la gradation « roman, autofiction, roman autobiographique, autobiographie ». Colonna romancier, dans son dernier livre, franchit le pas puisqu'un certain type d'autofictions sont à placer au nombre des romans autobiographiques nominaux, les autofictions biographiques. Au contraire de Doubrovsky ainsi que de Darrieussecq qui placent l'autofiction plus près de l'autobiographie et le roman autobiographique à proximité du roman selon le classement suivant : « roman, roman autobiographique, autofiction, autobiographie.»

II) Une implantation historique contestée

Deux visions différentes de l'autofiction impliquent inévitablement une périodisation différente. Perçue essentiellement comme « une affabulation de soi », Colonna en fait remonter l'origine à des temps forts lointains tandis que pour Doubrovsky, la périodisation couvre le XXe siècle jusqu'à nos jours.

1) Un phénomène ancien

Pierre-Alexandre Sicart a raison de dire que Colonna reprend le concept d'autofiction inventé par Doubrovsky pour en détourner le sens et finalement se l'approprier [2]. Colonna, en effet, ne conçoit pas l'autofiction comme une forme simple mais plutôt comme « une forme complexe » associée à une multitude de postures littéraires telles que nous les avons

(1) Marie Darrieussecq, « L'Autofiction un genre pas sérieux », *op. cit.*, p. 372.
(2) Pierre-Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction*, *op. cit* , p. 204.

recensées précédemment en nous appuyant pour ce faire sur son livre *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*.

Il fait remonter trois de ces postures (fantastique, biographique et spéculaire) à Lucien de Samosate [1] auquel il consacre un paragraphe du livre afin qu'on puisse le situer. Celui-ci serait né vers 120 de notre ère dans le royaume de Commagène mais - précise Colonna dans *Notes et fusées* - bien que Commagène soit séparée de la grande Syrie par l'Euphrate, Lucien se revendique comme Barbare syrien. [2]

A y regarder de plus près et afin de nuancer notre propos, il serait plus juste de dire que Colonna attribue essentiellement deux de ces postures à Lucien : l'autofiction fantastique avec ses deux romans, *Histoire véritable* et *L'Âne* et l'autofiction spéculaire avec *Le Pêcheur*. Concernant les deux autres formes autofictives, il est plus dubitatif. Bien qu'il mentionne un certain nombre d'auteurs utilisant la forme intrusive, il n'en distingue aucun qui en serait à l'origine. Seule certitude, Lucien n'en serait pas l'initiateur. Quant à l'autofiction biographique, bien qu'on en trouve des traces dans une lettre intitulée *Le Songe* ou le dialogue satirique qu'est *La Double Accusation*, Colonna hésite à en faire remonter la source à Lucien pour des raisons historiques. L'expression de soi (qu'il distingue d'ailleurs de l'autobiographie) n'en était seulement qu'à ses débuts. La faire remonter à *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, en l'an 1761, lui semble plus convaincant. [3]

Par la dénomination « autofiction biographique », en tout cas, nous le comprenons aisément, Colonna nous renvoie au roman autobiographique nominal (foisonnant dans la période d'après-guerre 39-45). Dans son esprit, ces deux acceptions sont voisines voire synonymes. De ce fait, l'autofiction,

---

(1) Vincent Colonna, « Vie de Lucien » in *Autofiction & Autres mythomanies littéraires, op. cit.*, pp. 35-42.
(2) Vincent Colonna, « Notes et Fusées », *op. cit.*, p. 206.
(3) Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires, op. cit.*, p. 104.

telle que la conçoit Doubrovsky appartiendrait, selon lui, à cette catégorie. Le seul mérite qu'il reconnaît à ce dernier réside d'ailleurs dans le fait qu'il aurait redonné ses lettres de noblesse à un genre disgracié :

> Sans s'en douter, il remplissait un véritable vide car en réinventant sous une autre appellation le roman personnel ou autobiographique, il permettait le retour d'une notion tombée en disgrâce dans la critique et niée comme catégorie littéraire depuis trois générations.(1)

Gasparini constate également cet état de fait, et d'ailleurs l'objet de sa thèse n'est-il pas avant tout de contribuer à réhabiliter le roman autobiographique en le faisant accéder au statut de genre ?

Pour autant, la pensée de Philippe Gasparini a adopté un tournant contraire au fil du temps : alors que Colonna légitime l'autofiction doubrovskienne comme un avatar du roman autobiographique, lui comprend ce que l'assimilation de l'autofiction ravalée au rang de roman autobiographique peut avoir de factice. C'est en ce sens, on l'a vu, qu'il a nuancé et complété le terme de roman autobiographique par celui d'autobiographie dans sa publication en 2004 car il est désormais convaincu que l'autofiction telle que la conçoit et la pratique Doubrovsky possède des attributs de l'autobiographie et que seul le style relève du romanesque.

Dans le débat du *Magazine Littéraire*, l'année suivante, il entérine sa position quand il dit : « Le pacte autobiographique fait au contraire partie intégrante de l'autofiction au sens où l'entend Doubrovsky. » Il ajoute : « Au cours de leur entretien, celui-ci (Doubrovsky) rappelle que ces récits d' « événements et de faits strictement réels » ne tirent leur littérarité que de leur « forme ».(2)

Ainsi, l'on en arrive au constat que le désaccord entre Colonna et Doubrovsky est manifeste bien que Colonna essaie de rallier à lui

---

(1) Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires, op. cit.*, p. 196.
(2) « Débat : l'autofiction en procès ? », Intervention de Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 28.

Doubrovsky en le rangeant parmi les auteurs pratiquant « des autofictions biographiques » (variantes des romans autobiographiques). Doubrovsky, toujours dans ce même débat sur *L'autofiction en procès*, affirme son désaccord avec l'idée non seulement que l'autofiction soit étendue à « la fabulation de soi » mais aussi que l'autofiction soit ramenée au rang des romans autobiographiques :

> Il ne faut pas non plus confondre, l'autofiction avec « le roman autobiographique », où l'auteur utilise certains épisodes de sa vie, mais en se cachant derrière des personnages fictifs. Dans l'autofiction, l'auteur paie de sa personne, est à la fois le narrateur et le protagoniste, ce qui a une valeur de choc.(1)

Nous ne pouvons nous empêcher de voir ici une critique latente à l'attention de ceux qui cantonneraient l'autofiction aux romans autobiographiques… et donc à l'attention de Colonna lui-même.

2) Ou datant du siècle dernier ?

Loin de « la nébuleuse » que représente l'autofiction « avec ses multiples mandibules » pour Vincent Colonna, Doubrovsky, pour sa part, tend à voir en elle « un genre nouveau » qui s'étendrait du début du siècle précédent à nos jours.

Alors que Doubrovsky relate que c'est à partir de la lecture de Philippe Lejeune, lors de la rédaction de son premier livre *Fils*, que l'idée lui est venue de remplir la case aveugle laissée par Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* « donner au héros déclaré tel le même nom que le narrateur et l'auteur » (2), il aurait eu l'impression d'être une sorte de pionnier. Avec le recul, il se rend compte qu'il fut sans doute trompé par le discours de Lejeune qui considérait que « rien n'empêcherait la chose d'exister […]. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à

---

(1) « Débat : l'autofiction en procès ? », Intervention de Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 28.
(2) Serge Doubrovsky, « Autobiographie/ Vérité/ Psychanalyse », *op. cit.*, p. 68.

l'esprit d'une telle recherche. » [1] Dans un article rédigé pour *Le Monde*, il revient sur ses sentiments de l'époque :

> Je lui écrivis alors (à Lejeune) de New-York pour lui dire que c'était exactement ce que j'étais en train de faire dans le livre intitulé *Fils.* Je me sentais des ardeurs de néophyte. En réalité, je me suis rendu compte depuis que l'autofiction traversait tout le XXe siècle.

Il cite des auteurs aussi variés que Colette, André Breton, Genet ou encore Céline :

> Dès 1928, Colette dans *La Naissance du Jour*, roman, mettait en scène le renoncement amoureux d'une Colette auteur de *Chéri* et de la série de *Claudine.* En 1928 aussi, André Breton avait, tout en s'en défendant, décrit avec *Nadja* sa rencontre avec une jeune femme plus surréaliste que lui, sur un mode poético-romanesque qui transforme le récit en mythe. Genet, en 1949, dans *Journal du Voleur*, avoue vouloir transformer en vie légendaire, les épisodes de son existence errante qu'il raconte. En 1956, *D'un château l'autre*, narre les aventures du personnage Louis-Ferdinand Céline en exil à Sigmaringen avec le gouvernement de Vichy. Ce livre, intitulé roman, relate une situation et ses personnages, hélas bien réels. Ces chefs-d'œuvre innovent et créent un type d'écriture narrative que j'appelle l'autofiction.[2]

Nous documentant sur la question, après nous être penchée sur ses propres témoignages, nous comprenons qu'il estime que deux facteurs ont été déterminants dans l'avènement de ce mode d'écriture, il s'agit de la psychanalyse et du désastre de la Seconde Guerre Mondiale.

Dans le discours qu'il tient pour le *Magazine Littéraire* en 2005, il insiste pour dire que « la littérature serait le reflet de notre temps ». Il

---

(1) Serge Doubrovsky, « Autobiographie/ Vérité/ Psychanalyse », *op. cit.*, p. 68.
(2) « Pourquoi l'autofiction ? » par Serge Doubrovsky in *Le Monde*, article paru dans l'édition du 29/04/2003. Site Internet : Le Monde. fr.

renvoie à Philippe Lejeune : « L'autobiographe classique « pour dire la vérité sur lui-même, emploie tous les procédés romanesques de son temps » (Lejeune toujours). Il finit par ses mots : « Dès lors, l'art de l'écrivain serait d'inventer « la ligne de fiction » qui lui paraît la plus révélatrice de sa propre existence, avec l'écriture romanesque de *notre* temps. » [1] De là découle, d'après lui, que les auteurs du début du XXe siècle, après les découvertes de la psychanalyse, n'appréhendent plus l'autobiographie de la même façon qu'auparavant. Il s'inscrit en cela à rebours de l'opinion de Philippe Lejeune qui pense que la psychanalyse n'eut pas de conséquence sur les écrits de ces auteurs car ils en avaient une connaissance plus qu'approximative. [2] Doubrovsky explique :

> J'ai l'impression qu'au vingtième siècle un certain nombre d'écrivains, bien avant moi, ont décroché par rapport à l'autobiographie traditionnelle, - par traditionnelle, j'entends l'autobiographie avec un commencement, une date de naissance, le récit des études etc.

Gide lui semble encore rédiger des autobiographies classiques ; il fait référence à *Si le grain ne meurt.* Colette lui apparaît comme un précurseur (pas le seul néanmoins) en la matière. Etant donné que notre champ d'investigation se porte avant tout sur son œuvre (et principalement l'autofiction dans son œuvre) nous croyons bon de reprendre les propos de Doubrovsky même s'ils peuvent faire redondance avec ceux que nous avons rapportés précédemment :

> On découvre quand même, chez Colette, un livre qui s'appelle *La Naissance du jour* qui a paru en 1928 et qui, à l'origine, portait sur son péritexte le sous-titre roman. Et dans le roman de Colette, *La Naissance du Jour*, on trouve un personnage de femme

---

(1) « Débat : l'autofiction en procès ? », Intervention de Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 28
(2) Philippe Lejeune, « La Psychanalyse comme menace » in *L'Autobiographie en France,* Paris, éd. Armand Colin, 1998, pp. 69-70.

âgée qui s'appelle Colette. Ensuite, on apprend qu'elle a écrit les *Claudine*. Bref, elle s'est mise en scène comme le personnage d'un roman écrit par Colette sur Colette.[1]

Pour autant, nous ne sommes pas loin de penser, en accord sur ce point avec le *Magazine Littéraire*, qu'on ne saurait parler d'autofiction proprement dite avant l'invention du mot, en 1977, par Doubrovsky. Avant cette date, il s'agirait de prémices ; Lecarme parle, quant à lui, de « préhistoire » [2] de l'autofiction :

> Il semble donc plus sage de s'en tenir à l'histoire et faire exister l'autofiction à partir de 1977. Cela ne signifie pas que la littérature ait attendu cette date pour s'interroger. La question du sujet et la question de la narration ne datent pas de 1977. L'autofiction pose, au moins, franchement les problèmes : à quel « je » renvoie l'élément « auto » ? Pourquoi parler de « fiction » plutôt que de « roman » ? [3]

Ainsi, l'autofiction telle que la pratique Doubrovsky serait une modalité de l'autobiographie ou plus exactement « une autobiographie ancrée dans notre temps » pour reprendre l'expression employée par Doubrovsky lui-même. Le site dédié à la recherche sur Internet « fabula » emploie encore le qualificatif « autobiographie moderne » et Colonna fustige, dans son livre *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, l'approche de l'autofiction comme une forme post-moderne de l'autobiographie en ces termes :

> Bref, la fabulation de soi n'est pas un effet de la Modernité, de la montée de l'individualisme, de la crise du Sujet ; ni un rejeton de la psychanalyse, ou de la recomposition des rapports entre le public et le privé.[4]

---

(1) Alex Hughes, « Entretien avec Serge Doubrovsky, à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte*, en janvier 1999 », éd. Department of French Studies, 1999. Site Internet de la revue French Studies.
(2) Jacques Lecarme, « Paysages de l'autofiction », in *Le Monde des livres*, 24 janvier 1977.
(3) Jean-Maurice de Montremy, « L'Aventure de l'autofiction » in *Les écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, le *Magazine Littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 63.
(4) Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires, op. cit.*, p. 63.

Plus loin, plus explicite encore : « Je pense à ceux qui font de l'autofiction une entreprise liée à l'avènement de la psychanalyse et un « genre post-moderne » spécifique au XXe siècle (Serge Doubrovsky). » [1] C'est d'ailleurs de cette façon que Doubrovsky l'a utilisée lors de la rédaction de *Fils*. L'initiative était laissée aux mots ou plus exactement aux propriétés consonantiques des mots (paronomases, calembours,…). De là peuvent se comprendre ses attaques réitérées à l'encontre des récits de psychanalyse publiés (comme Marie Cardinal avec *Les Mots pour le dire*) maniant le code narratif et autobiographique traditionnel, qui ne respecte pas l'expression libre de l'inconscient :

> A aucun moment, l'écriture analytique ne cède l'initiative aux mots, ne se laisse traverser et travailler par les pulsions de l'inconscient, auxquelles elle sert, au contraire, d'écran, voire de garde-fou. A ce compte, un Proust, un Joyce ou un Céline font passer cent fois plus d'inconscient dans leurs textes que tous les récits d'analyse mis ensemble. [2]

L'approche du livre *Fils* que fournissent Philippe Lejeune et Vincent Colonna dans sa thèse, est à cet égard exemplaire : « J'ai lu le livre, donc, comme une autobiographie qui employait de nouveaux moyens, empruntés essentiellement au nouveau roman », déclare Philippe Lejeune. [3] Colonna en écho : « Il ne s'agissait pour lui (Doubrovsky) à l'origine que de nommer une forme inédite d'autobiographie. » [4] Il ajoute plus loin : « L'autofiction

---

(1) Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, *op. cit.*, p. 70.
(2) Annie Pibarot, « L'Autofiction » in *Encres Vagabondes*, n° 22, Saint-Estève, éd. Les Presses Littéraires, 2001, p. 20. Annie Pibarot dit avoir extrait cette citation d'un article de Doubrovsky datant de 1979 intitulé « L'initiative aux maux – écrire sa psychanalyse ».
(3) Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, éd. du Seuil, collec. Poétique dirigée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, février 1986, p. 64.
(4) Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, *op. cit.*, p. 13.

est d'abord un avatar de l'autobiographie, un moyen pour résoudre certaines difficultés propres à l'écriture de soi. » [1] On remarquera au passage que les deux dernières citations mentionnées ici sont tirées de sa thèse en deux volumes. Son opinion est tout autre dans son livre *Autobiographie & Autres mythomanies littéraires* puisqu'il range désormais Doubrovsky dans la lignée des écrivains pratiquant « le roman autobiographique ». Pour notre part, nous sommes d'avis que ces impressions d'alors étaient les bonnes et que les analyses de ces deux critiques (aussi bien Lejeune que Colonna dans sa thèse) sont fort judicieuses à la lumière même du discours de Doubrovsky.

Même si la psychanalyse joue un rôle non négligeable dans l'avènement de l'autofiction, Doubrovsky ne lui en attribue pas pour autant l'unique paternité. « La petite histoire » finit en effet par rejoindre « la grande » et Doubrovsky n'est pas le seul à penser que l'autofiction aurait partie prenante avec le désastre de la Shoah.

L'article d'Elizabeth Molkou s'interroge à ce sujet :

> On l'a vu, l'autofiction ne pouvait surgir que dans un siècle comme le nôtre où la notion de personne a subi, avec la psychanalyse mais aussi, nous le verrons, avec l'Histoire, de profondes transformations. La spécificité de l'autofiction n'est-elle pas justement d'être très contemporaine ? [2]

Elle finit par répondre de la sorte :

> Faire de l'autofiction un phénomène indissociable de l'expérience du génocide procède à nos yeux d'une intuition extrêmement féconde. Il suffit pour s'en convaincre de fréquenter les textes d'écrivains tels que Serge Doubrovsky, George Perec, Patrick Modiano ou encore Régine Robin. Le choix de la stratégie autofictive nous apparaît surdéterminé chez eux par cet événement majeur qu'est la Shoah.[3]

---

(1) Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, *op. cit.*, p. 15.
(2) Elizabeth Molkou, « L'Autofiction, un genre nouveau ? », in *French literature Series*, éd. Freeman G. Henry, 2005, p. 164. (Site Internet Ingentaconnect).
(3) *Ibid*, p. 165.

Elle appuie également sa démonstration sur un article rédigé par le journaliste Pierre Lepape, intitulé « Au-delà de l'autofiction », duquel elle tire cette citation :

> Originellement, historiquement, l'autofiction est liée à l'expérience de la Shoah. Une réponse à l'impossibilité de lier autour d'un « je » l'expérience et l'écriture de l'abjection absolue. (1)

Elizabeth Molkou consacre d'ailleurs à ce sujet une thèse dont elle cite en note le titre ainsi que les références : « *Contributions d'écrivains juifs à la problématique de l'autofiction*, Université Mc Gill, Montréal, 2000.» (2)

Marc Weitzmann, écrivain et critique littéraire mais aussi cousin de Doubrovsky, va lui aussi à l'encontre d'une idée reçue :

> L'autofiction ne fut pas au XXe siècle une bouée à laquelle on se raccrochait du fait d'un effondrement narcissique : c'est parce qu'il y a eu menace de dévastation radicale du sujet (j'entends de la Sainte Trinité du sujet : individu, auteur, personnage), qu'il y a eu recours à cette monstruosité hybride qu'est l'autofiction, laquelle, loin d'être un repli sur soi, fut bel et bien un combat indissociable de l'histoire d'un siècle qui fut le premier à se donner pour but explicite en fait d'Histoire, l'abolition définitive de la liberté individuelle. De ce point de vue, la célèbre phrase de Joyce, « l'histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller », pourrait être vue comme le manifeste fondateur du genre autofictionnel.(C'est nous qui soulignons.) (3)

---

(1) Pierre Lepape, « Au-delà de l'autofiction », *Le Monde*, 6 novembre 1998, p. 21.
(2) Elizabeth Molkou, « L'Autofiction, un genre nouveau ? », *op. cit.*, p. 165.
(3) Marc Weitzmann, « L'Hypothèse de soi », in *Mode d'emploi, autobiographie & autofiction*, *Page des libraires*, juin-juillet-août 1988, p. 49.

Henry Godard, dans son article intitulé « La Crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction » [1], mentionne que c'est après la Seconde Guerre que les écrivains se tournent dorénavant vers l'essai, le journalisme ou encore le théâtre. Néanmoins, même si l'on trouve également, à cette période, quelques récits de témoignage portant sur le génocide, ils sont peu nombreux et force est de constater en définitive une période de latence de plusieurs années, voire de plusieurs décennies, avant de percevoir les retombées de la guerre dans la littérature : entre autres exemples, *L'Oiseau bariolé* fut rédigé par Jerzy Kosinski en 1965 [2] et Perec écrivit *W ou Le Souvenir d'enfance* en 1975.[3]

Fait marquant pour être noté, les Nouveaux Romanciers reviennent à l'autobiographie dans les années 1980. Mais il ne s'agit pas là bien évidemment d'une autobiographie canonique mais d'une autobiographie que l'on pourrait qualifier de post-moderne, ancrée dans « notre temps » qui prendrait en compte la crise du sujet. Alain Robbe-Grillet parle de « Nouvelle Autobiographie » :

> Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur ? Ou bien, de façon plus

---

(1) Henry Godard, « La Crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », in *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, éd. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 81-91. Les textes rassemblés dans cet ouvrage sont le fruit d'un colloque organisé par la Société d'étude de la littérature française du XXe siècle qui s'est tenu à Paris du 19 au 21 mars 1998.

(2) Nous serons amenée à reparler de ce livre dans la sous-partie suivante.

(3) Georges Perec, *W ou Le Souvenir d'enfance*, Paris, éd. Denoël, collec. Les Lettres nouvelles, 1975, réédition Gallimard, collec. L'Imaginaire, n° 293.

> précise - selon la proposition dûment étayée d'un étudiant - une « autobiographie consciente » c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : consciente de son inconscience.(1)

On pourrait citer parmi les Nouveaux Autobiographes des auteurs tels que Nathalie Sarraute (*Enfance*), Marguerite Duras (*L'Amant*). Mais Jacques Lecarme a raison de remarquer que « Depuis 1980, le terme d'autofiction ne s'est vu approprié par aucun écrivain notoire »; Christine Angot, François Nourissier dont les livres pourraient être classés parmi les autofictions en réfutent notamment l'appellation. Il note cependant ce qu'il appelle « une exception majeure » lorsqu'il ajoute : « à l'exception majeure d'Alain Robbe-Grillet : il y recourt souvent dans le troisième volume de ses *Romanesques, Les Derniers Jours de Corinthe* (1994).» (2) Alain Robbe-Grillet, en effet, hésite à employer le terme d'autofiction pour qualifier sa trilogie : *Le Miroir qui revient, Angélique, Les Derniers jours de Corinthe*. En tout cas, le *Magazine Littéraire* n'hésite pas à établir un parallèle entre l'autofiction telle que la conçoit Doubrovsky et telle que la pratique Robbe-Grillet :

> Un visiteur inattendu se réclame toutefois ouvertement du genre : Alain Robbe-Grillet. Le théoricien rusé du Nouveau Roman publie de 1985 à 1994 les trois volumes des *Romanesques* (*Le Miroir qui revient, Angélique, Les Derniers jours de Corinthe*). Couronnement de son oeuvre, dont elle réemploie tous les thèmes, cette vraie-fausse autobiographie en dit beaucoup sur son auteur mais laisse à la fiction tous ses droits.

---

(1) Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, éd. de Minuit, 1994, p. 17.
(2) Jacques Lecarme, « Paysages de l'autofiction », *op. cit.*, p. 6.

C'est sûrement le chef-d'œuvre de l'autofiction – et peut-être la seule véritable autofiction, parallèlement à celle de Serge Doubrovsky.[1]

De ce fait, nous n'adhérons pas pleinement à la liste affichée par Jacques et Eliane Lecarme dans *L'Autobiographie* [2]. Ils différencient l'autofiction à extension restreinte de Doubrovsky et à extension large selon Colonna. Nous les rejoignons, bien évidemment, lorsqu'ils placent *La Naissance du Jour* parmi les autofictions selon Doubrovsky mais plus lorsqu'ils rangent *W ou Le Souvenir d'enfance* de Georges Perec, *Journal d'un voleur* de Jean Genet, la trilogie d'Alain Robbe-Grillet (*Le Miroir qui revient, Angélique, Les Derniers jours de Corinthe*) dans une extension large. Ceux-ci nous paraissent plus appropriés dans la filiation de Doubrovsky dans la mesure où ces recueils ont en commun de soumettre la fiction à un but autobiographique tandis que Colonna refuse une telle finalité à l'autofiction. Nous comprenons, néanmoins, que si ces deux livres ainsi que la trilogie se trouvent dans le champ de Colonna, c'est parce que Jacques et Eliane Lecarme ont pris l'acception de l'autofiction chez Doubrovsky selon sa définition originelle : « soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman » alors que, pour notre part, nous avons déjà mentionné, dans l'introduction, qu'étendre l'aspect romanesque au pacte autofictionnel nous paraissait plus opportun.

(1) Jean-Maurice de Montremy, « L'Aventure de l'autofiction », *op. cit.,* p. 63.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.* , pp. 273-280.

III) L’ autofiction, un genre nouveau ?

L’interrogation qui ouvre cette dernière sous-partie « L’autofiction, un genre nouveau ? », ne nous paraît pas dénuée d’intérêt dans la mesure où Doubrovsky emploie cette dénomination pour qualifier l’autofiction. Pour notre part, nous ne saurions être aussi catégorique que lui sur ce point et répondre par l’affirmative à cette étape de notre réflexion. Même si l’autofiction bénéficie d’une reconnaissance institutionnelle (comme ça doit être obligatoirement le cas pour qu’un genre soit reconnu comme tel, selon Todorov [1]), la définition de l’autofiction n’est pas encore assise sur des bases solides ainsi qu’on l’a vu : l’autofiction est un mélange savamment orchestré de fiction et d’autobiographie, selon *Le Robert,* conforme en cela à la théorie de Vincent Colonna. *Le Larousse,* par contre, attribue à la forme une essence romanesque et par conséquent réserve à l’autofiction une finalité exclusivement autobiographique. Néanmoins, nous abondons dans le sens de Doubrovsky lorsqu’il étend ce courant littéraire du début du XXe siècle à nos jours.

Nous allons donc maintenant développer les points essentiels que nous avions dégagés précédemment : revenir sur l’origine de l’autofiction, les prémices ou encore « la préhistoire » de l’autofiction telle que l’a dénommée Jacques Lecarme, qui aurait à voir avec la découverte de l’inconscient et serait profondément liée à la recherche de l’identité. Nous avons pris le parti de situer l’avènement de l’autofiction proprement dite à l’invention du mot en 1977 par Doubrovsky ; car s’il n’a pas inventé la chose, il revendique la paternité du mot, mais est-ce néanmoins à juste titre ? Puis nous verrons en quoi la Seconde Guerre Mondiale opère un

(1) Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, éd. du Seuil, collec. Poétique, 1978, p. 49.

véritable tournant dans l'émergence de l'autofiction ; en effet, comment nommer l'innommable, représenter l'irreprésentable après ce désastre ?

1) L'origine de l'autofiction

- l'inconscient

Il faut nous replacer dans le contexte de l'époque pour comprendre le bouleversement qu'engendre Sigmund Freud sur le plan de la perception qu'acquiert l'individu de lui-même. A l'orée de ce début du XXe siècle, il montre que l'individu n'est plus « maître en sa demeure » en ce sens qu'il est régi par des forces inconscientes qui le dépassent. De là découle chez les romanciers de cette époque, cette prédilection pour le roman perçu comme un moyen d'accéder à plus de vérité en libérant l'inconscient de l'arbitraire de la conscience. Alors qu'André Gide n'hésite pas à déclarer : « Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman » [1] et François Mauriac dans une formule qui a fait date depuis « Seule la fiction ne ment pas. » [2], l'analyse de Philippe Lejeune se révèle fort pertinente lorsqu'il conclut que « c'est en tant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai. » [3] Le roman ne serait pas convoité pour des attributs qui lui appartiennent en propre mais par le fait qu'il permettrait d'inscrire ces textes dans un espace autobiographique. Philippe Lejeune dit encore :

> Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de « la nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le pacte fantasmatique. [4]

---

(1) André Gide, *Si Le grain ne meurt*, collec. Folio, 1972, p. 278.
(2) François Mauriac, « Commencements d'une vie » in *Ecrits intimes*, Genève-Paris, éd. La Palatine, 1953, p. 14.
(3) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 42.
(4) *Ibid.*

Cette notion d'espace autobiographique est intéressante pour notre propos en ce qu'elle nous oblige à repenser des notions telles que le vrai, le vraisemblable. A bien y réfléchir, le vraisemblable répond plus à des effets de réel qu'il n'en épouse la complexité ; c'est pourquoi, Pierre Pillu a raison d'émettre cette réserve à l'encontre du roman autobiographique: « Ce qui revient à reconnaître que le roman autobiographique cherche moins à être véridique qu'à créer l'impression du vécu. » [1] C'est à une conclusion d'un tel ordre que Gasparini nous semble être arrivé lorsqu'il écrit dans sa thèse :

> Une telle acception du néologisme « autofiction » s'éloigne plus encore que celle de Colonna de la définition de Doubrovsky puisqu'elle abandonne, non seulement l'homonymie en tant que critère distinctif mais aussi toute prétention à dire le vrai et toute référence à la psychanalyse. (C'est nous qui soulignons.) [2]

Plus que le mot « vrai », c'est le terme de « vraisemblable » qui nous paraît plus approprié ici car, en effet, contrairement à Colonna, Gasparini ne dénie pas toute finalité d'ordre autobiographique à l'autofiction telle qu'il la conçoit. Entre autres illustrations, dans le paragraphe précédent, il précise : « peu de cas d'homonymie auteur-narrateur répondent à la double exigence posée par Colonna de production et réception strictement fictionnelles. » [3] A la fin du paragraphe, « l'auteur projette certaines composantes ou certaines virtualités de son moi dans des situations fictives.» [4] C'est le sens à accorder à la nuance que nous émettions précédemment lorsque nous tendions à rapprocher l'autofiction selon

---

(1) Pierre Pillu, « Lecture du roman autobiographique » in *La Lecture littéraire*, Paris, éd Clancier-Guénaud, 1987, pp. 267-270.
(2) Philippe Gasparini, « *Est-il je ? » Roman autobiographique, autofiction*, *op. cit.*, p. 52.
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*
(5) Leur rapprochement se situait dans leur volonté d'ancrer plutôt l'autofiction dans le domaine de l'invraisemblable.

Gasparini de celle de Colonna. [5] Colonna refuse toute finalité autobiographique à l'autofiction tandis que Gasparini pense que peut se dégager de l'autofiction une part de vérité. Pour preuve de ce que nous venons d'avancer, cette phrase qui pouvait prêter à confusion n'existe plus dans la version remaniée.

Mais à bien y réfléchir, la découverte de l'inconscient ne fut pas le seul phénomène à ébranler l'autobiographie dans ses fondements. Un autre livre de Sigmund Freud, *Les Souvenirs écrans,* paraît à la publication en 1899 [1] où il démontre que l'individu ne possède pas une perception fiable de ses souvenirs. Ces souvenirs sont parasités, en quelque sorte, par des images tirées d'un vécu ultérieur ou d'un refoulement de la conscience.

Jacques Lacan, suivant les traces de Freud, expose, bien des années plus tard, sa théorie sur l'individu pris dans « une ligne de fiction » [2]. Ce dont s'aperçoivent assez vite les autobiographes d'ailleurs, c'est que dès lors qu'ils s'inscrivent dans leur texte, ils se verraient dans l'obligation de s'appréhender eux-mêmes comme personnage et participeraient de ce fait à la fabrication de leur mythe personnel. Certains auteurs en rendent compte comme Borges [3]. D'autres y trouvent un réel profit et en usent à bon escient. Accomplissant ce savant mélange de réalité et de fiction, ils contribuent pleinement à l'élaboration de leur légende tout en se jouant de leur lecteur qui ne sait plus démêler le vrai du faux. Colonna évoque Céline et sa trilogie allemande [4]. Il aurait pu tout aussi bien citer Jean Genet

---

(1) Sigmund Freud, « Les Souvenirs écrans »1899, in *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, éd. PUF, 1ère édition 1973.
(2) Jacques Lacan, *Ecrits*, éd. du Seuil, 1966, p. 94.
(3) Vincent Colonna cite, à ce propos, un extrait de *Borges et moi* de Jorge Luis Borges particulièrement révélateur.
Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, *op. cit.*, p. 99.
(4) *Ibid*, p. 96.
(5) Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, éd. Grasset, 2005, p. 205.

comme le fait Doubrovsky [5]. L'auteur qui occupe notre champ d'investigation, Colette, l'avait également pressenti en son temps et l'on passerait à côté d'une des clefs qui ouvre la compréhension de l'autofiction chez elle si l'on n'avait pas conscience de cela. C'est selon nous d'ailleurs, le sens à accorder à des anecdotes qui peuvent sembler au premier abord anodines. Patrick Besnier, par exemple, a raison de mettre en doute la parole de Colette qui fait endosser à Catulle Mendès la présomption qu'elle est l'instigatrice d'un mythe. [1] Il songe bien évidemment, pour en arriver à ce constat, à l'article rédigé par Catulle Mendès dans lequel celui-ci mentionnait qu'Alfred Jarry, avec le personnage d'Ubu qu'il a créé, aurait contribué à l'élaboration d'une « légende populaire » dont il prévoit que son auteur ne pourra plus se débarrasser à l'avenir :

> Le Père Ubu existe.[…] énorme parodie malpropre de Macbeth, de Napoléon et d'un souteneur devenu roi, il existe désormais, inoubliable. Vous ne vous débarrasserez pas de lui ; il vous hantera, vous obligera sans trêve à vous souvenir qu'il fut, qu'il est ; il deviendra une légende populaire des instincts vils, affamés et immondes ; et M. Jarry, que j'espère destiné à de plus délicates gloires, aura créé un masque infâme.[2]

Nous pensons que l'anecdote célèbre, selon laquelle Colette se serait écriée à la vue d'Audrey Hepburn, « Voilà notre Gigi !» (avec des variantes), est du même ordre. [3] En effet, on lui attribue le même éclair de

---

(1) Cette prise à parti de Colette Cosnier par Patrick Besnier eut lieu dans le cadre d'un colloque sur Catulle Mendès à l'Université du Maine : colloque « Catulle Mendès », organisé par l'Université du Maine en octobre 2003, sous la présidence de Jean-Pierre Goldenstein avec dans l'assistance les présences de François Caradec, Colette Cosnier…
(2) Article de Catulle Mendès à propos d'Ubu dans *Le Journal*, le 11 décembre 1896.
(3) Elle est largement colportée par l'auteur lui-même puisque Colette y fait allusion dans un article écrit en exclusivité pour *The American Weekly* (23 Mars 1952), « « Hepburn… et Hepburn » par Colette » in *Entregent*, éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de Rennes, collec. Cahiers Colette, n° 26, 2004, p. 17: « Audrey était la seule dans la distribution à jouer dans les deux, et dès que je la vis, je ne pus détourner d'elle mon regard. « Voilà, me dis-je à moi-même sans y croire, Gigi!» » C'est dans cet article

lucidité à la vue d'une jeune actrice qui, elle, ne restera pas dans les mémoires. Claude Pichois et Alain Brunet dénoncent l'artifice non sans ironie :

> La presse française ne peut ignorer l'événement et, pour donner plus de piquant, croit-on, à l'aventure, colporte le petit écho qui frappera les esprits et s'ancrera dans les mémoires, au point qu'on le répétera encore quarante ans plus tard, lors du décès de l'actrice (1993) : c'est Colette, dit-on alors, qui repéra la jeune femme dans le hall de l'hôtel de Paris, à Monaco, où elle séjournait et qui s'écria : « Voilà notre Gigi pour l'Amérique. Ne cherchons pas ailleurs. » C'était oublier que la même anecdote avait fait l'objet d'un articulet dans *Elle*, le 12 décembre 1945, aux premiers temps où Jacqueline Audry préparait son adaptation, à propos d'une jeune fille dont on ne sait si elle devint réellement actrice par la suite :
> « Mais où trouver l'oiseau en question, l'oiseau rare ?/ Dans l'escalier simplement. Dans l'escalier d'un hôtel d'Aix en Provence où tout le monde était là par hasard/ Ainsi Jacqueline la vit, puis Colette./ « Mais c'est Gigi ! » s'exclamèrent-elles/ […]. Et on l'engagea./ Gigi s'appelle Aliette du Sire.[…] Il ne reste plus à Aliette qu'à apprendre à jouer la comédie. Ce qu'elle fait actuellement sous la direction d'Eve Francis. » [(1)]

Ainsi qu'est-ce à dire ? Nous pensons, en fait, que ces scènes totalement anecdotiques d'un premier abord sont dotées d'une essence mythologique. Ainsi, ce « moi dès l'origine, pris dans une ligne de fiction », selon la théorie véhiculée par Lacan dans ses *Ecrits*, apporte indirectement, c'est certain, un regain de légitimité à l'autofiction. Ainsi que l'analysent Jacques et Eliane Lecarme, « si « la ligne de vie » est « une ligne de fiction », l'autofiction ne relève plus d'un bricolage chirurgical mais d'une analyse bien conduite. » Cette remarque s'adresse de manière générale aux

---

(pp. 13-18) qu'elle établit finement un parallèle entre les deux Hepburn (Katherine et Audrey) comme le mentionne le titre.

(1) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, Paris, éd. de Fallois, 1999, p. 484. Classée par le magazine *Lire* dans les 20 meilleurs livres de l'année 1999, cette biographie a été couronnée par le prix Goncourt de la biographie. Elle existe en édition de poche.

détracteurs de l'autofiction et au premier à Gérard Genette dont ils ne comprennent pas « la vive hostilité à l'égard de l'autofiction » :

> Si nous nous sommes attardés sur l'analyse de Genette c'est qu'elle réprime difficilement une vive hostilité à une famille de textes. Il parle d'une « prothèse boiteuse » pour évoquer la dissociation d'un personnage « en une personnalité authentique et en un destin fictionnel », mais cette incohérence coïncide avec l'une des vues les plus classiques de Lacan, selon laquelle « le moi, dès l'origine, sera pris dans une ligne de fiction ».(1)

Mais Jacques Lacan n'est pas seulement à l'origine de la mythologie du « je », il est également à la base de l'intertextualité (qui, avec l'autotextualité (2), sont deux processus d'écriture largement repris par les autobiographes « de la nouvelle mouture ») défendant l'idée selon laquelle le texte est un tissage fait de la parole d'autrui. Elizabeth Molkou amène un prolongement dans un article que nous avions déjà évoqué ailleurs, « L'Autofiction, un genre nouveau ? » :

> De même pour Lacan, le sujet n'est jamais souverain. Il émerge plutôt d'un discours intersubjectif avec l'Autre. Chaque moi est l'articulation d'une intersubjectivité structurée au sein et autour des discours disponibles à tout moment et en tout temps. Ainsi, chaque texte est l'articulation de relations entre textes, un produit de l'intertextualité, un tissage dans une forme discontinue de ce qui a déjà été produit ailleurs. (3)

- l'écriture des minorités.

De par le fait que la psychanalyse a contribué à l'éclatement du « je », ne pouvons-nous élargir le débat en nous demandant si l'autofiction n'est

---

(1) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 271.
(2) Au lieu de citer des textes d'autres auteurs, l'autotextualité renvoie aux textes de l'auteur en question. L'autotextualité inscrit par là même le texte dans un espace autobiographique. Mais ceci est une autre histoire que nous serons amenée à développer par la suite.
(3) Elizabeth Molkou, « L'Autofiction, un genre nouveau ? », *op. cit.*, pp. 160-161.

pas, à l'origine, la manière d'écrire utilisée avant tout par les catégories sociales en mal d'identité ?

En effet, lorsque Serge Doubrovsky répond à sa propre interrogation rhétorique de la manière suivante « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style » [4], l'on peut dire que, plutôt qu'à l'autobiographie, il donne sa préférence à l'autofiction qui répond mieux à sa quête d'identité : « J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction. » [1]

Cette réflexion est loin pour autant de faire l'unanimité. Au sortir d'un débat plutôt houleux sur l'autofiction, Manuel Carcassonne (directeur adjoint des éditions Grasset) s'insurge contre l'idée de réduire l'autofiction au genre des minorités :

> Je ne crois pas que l'autofiction soit le genre d'expression des minorités, des déracinés de la vérité unique, une sorte d'étoile jaune perpétuellement fichée sur la conscience. Ni Guibert, ni Donner […] ni Banciotti, ni Doubrovsky [2], ni Bayon, ni Georges-Arthur Goldschmidt, ne s'expliquent par l'appartenance à une minorité, qu'elle soit juive, homosexuelle, ou simple confrérie des motards (Bayon).[3]

Elle a pourtant ses défenseurs. Colonna, par exemple, constate que l'autofiction est un genre fréquemment utilisé par « les profils d'exception » :

---

(4) Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, éd. Galillée, 1977, quatrième de couverture.

(1) Serge Doubrovsky, *Un Amour de soi*, Paris, éd. Hachette,1982, p. 74.
(2) Concernant Doubrovsky, ce point de vue est largement discutable.
(3) Manuel Carcassonne, « L'Autofiction ou les bâtards de la vérité » in *Je, mode d'emploi, Autobiographie & Autofiction, Page des libraires*, juin-juillet-août 1998, p. 52.
(4) Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, *op. cit*., p. 111.

> Hasard ou déterminisme, je remarque d'ailleurs que les textes de femmes et de minoritaires (devenus parfois dominants avec le temps) l'emportent dans cette pratique, comme s'il s'agissait d'un véhicule plus adapté aux profils d'exception. (4)

Notons au passage le changement synonymique - mais dans un sens mélioratif - du terme « minorités » qui devient dans la citation « profils d'exception ».

Ainsi, pour comprendre, en premier lieu, le clivage identitaire dont souffrent les juifs, il nous paraît intéressant de se reporter à l'entretien entre Serge Doubrovsky et Philippe Vilain. A la question de Vilain :

> *Justement, la question de l'appartenance identitaire est problématique pour les juifs. On peut dire que, d'une certaine manière, les juifs ne sont jamais en paix avec leur identité. Dans* Le Livre Brisé*, vous rappelez avec une certaine autodérision vos origines : « ISRAËL DOUBROVSKY, Tailleur d'Habits, né à Tchernigoff (Russie), MARIE RENEE WEITZMANN, sans profession, née à Paris IVe. Mariés le 9 août 1927. JULIEN SERGE DOUBROVSKY, professeur, né le 22 mai 1928, à Paris IXe. 9 août-22 mai : je suis un produit cachère. » Justifier son existence c'est aussi justifier sa judéité ?*
>
> SD : Cette question est primordiale. Parmi les études – soit articles et thèses publiés, ou bien les mémoires de maîtrise que je reçois - le thème de la judéité semble intéresser beaucoup les dernières critiques que j'ai pu lire sur mon œuvre. Mon nom est même inscrit dans le *Dictionnary of the Shoah* qui sera publié aux Etats-Unis, où l'on m'a inscrit dans une liste des écrivains de la Shoah.(1)

Le témoignage de Doubrovsky est digne d'intérêt, non parce que celui-ci est représentatif de sa communauté (il dit qu'il ne pratique pas la religion juive et se présente lui-même comme un juif athée), mais parce qu'il tire un certain nombre de ses réflexions de son propre vécu :

---

(1) Philippe Vilain, *Défense de Narcisse, op. cit.*, pp. 194-195.
(2) *Ibid.*, p.188.

> D'avoir été ravalé à la condition de « sous-homme » (« *Untermensch* ») a sans doute exacerbé le besoin d'affirmation de soi par la suite, notamment dans l'écriture. [2]

Ce sentiment partagé par la communauté juive de ne pas être rattaché a bien sûr été ravivé par l'existence des chambres à gaz qui étaient censées l'éradiquer. En ce sens, l'autofiction peut être perçue comme un acte de résistance non pour une cause mais un acte individuel pour réintégrer leur moi profondément ébranlé par les atrocités de la guerre.

Plus encore, Philippe Vilain remarque une forme de « ressassement » dans l'œuvre de Doubrovsky dont il interprète une des fonctions de la manière suivante :

> *Une des fonctions du ressassement est une fonction pour ainsi dire existentialiste par laquelle le narrateur, présenté dans* Le Livre brisé *comme « orphelin de lui-même » ou comme « un être fictif », tenterait chaque fois de se forger une identité en redisant* ses *origines familiales et sociales, c'est-à-dire en somme de s'attester, de justifier son être (« JE SUIS MOI »). Ce serait là d'une certaine manière aussi le résultat de l'influence sartrienne pour qui l'écriture est envisagée comme un moyen de justification de l'existence.*

Serge Doubrovsky acquiesce en formulant dans sa réponse deux phrases à valeur de vérité gnomique :

> *Le ressassement est le sentiment existentiel de toute personne qui écrit sur elle et sur sa vie, il passe et repasse par les points centraux où s'est tissée la trame de l'identité d'un sujet.*
>
> *Le ressassement concerne aussi le fait que l'on ne comprend jamais tout à fait pourquoi on est ce qu'on est.* [1]

---

(1) Philippe Vilain, *Défense de Narcisse, op. cit.*, p. 191.

Vérité gnomique dans le sens où ces formules conviennent parfaitement à Colette qui revient sans cesse sur l'image maternelle… comme un retour à elle-même. Elle en a d'ailleurs parfaitement conscience lorsqu'elle écrit dans la préface à *La Maison de Claudine* et à *Sido* dans l'édition des *Œuvres Complètes* du Fleuron :

> Sept années s'écoulent, consacrées à des travaux divers, entre *La Maison de Claudine* et *Sido*. A m'en souvenir, il ne me semble pas qu'elles m'aient paru très longues. C'est que laissant et reprenant, sous leur forme de nouvelles brèves, *La Maison de Claudine* puis *Sido*, je n'ai pas quitté un personnage qui peu à peu, s'est imposé à tout le reste de mon œuvre : celui de ma mère. Il n'a pas fini de me hanter. Les motifs d'une telle présence ne manquent pas : un écrivain, si son existence se prolonge, se tourne pour finir sur son passé, pour le maudire ou s'en délecter. J'ai été une enfant pauvre et heureuse comme beaucoup d'enfants qui pour toucher une vive sorte de bonheur n'ont besoin ni de l'argent ni confort. Mais ma félicité eut un autre secret, moins banal : la présence de celle qui, au lieu de trouver dans la mort un chemin pour s'éloigner, se fait mieux connaître à mesure que je vieillis. Son prénom abrégé brille, depuis *Sido*, dans tous mes souvenirs. *La Naissance du Jour* me servit à glorifier ses lettres, à m'en enorgueillir. *L'Etoile Vesper* lui réclame parfois un appoint de jeunesse - mais mon rire de septuagénaire est moins gai, par exemple, que ne fut l'honneur de « Sido » tournant en dérision les petites tombes de fonte argentée et de perles, et leurs épitaphes villageoises…[1]

Mais Colette n'est pas en cela un cas particulier puisque la crise identitaire qu'elle parviendra à surmonter est celle que connaissent les femmes écrivains à son époque. L'autofiction lui donnera la possibilité de se construire à l'abri des regards indiscrets voire de se reconstruire en élaborant la légende de « la bonne dame tartine du Palais Royal » comme le faisait remarquer ironiquement Jean Cocteau.

---

(1) Colette, Préface à *La Maison de Claudine* et *Sido* dans l'édition des *Œuvres Complètes* du Fleuron. Publication des *Œuvres Complètes* de Colette en quinze volumes, aux Editions du Fleuron, firme créé par Maurice Goudeket de 1948-1950.
Préface citée dans *Œuvres Complètes*, édition Gallimard, Bibl. de La Pléiade, tome II, p. 1090. Désormais toutes les citations de Colette, quand cela n'est pas spécifié, seront données dans cette dernière édition.

Mais alors que Marcel Proust en son temps pense que l'homosexualité est « une chose dont on doive parler à la 3ème personne » [2], il n'est pas étonnant qu'une œuvre telle que celle d'André Gide s'inscrive dans un espace autobiographique. Marc Weitzmann suggère à ce propos que la communauté homosexuelle est la plus nombreuse à pratiquer l'autofiction [1], tandis que ramener le cycle d'*A la Recherche du temps perdu* à cette forme possède ses partisans [2]. Doubrovsky, quant à lui, a mis en évidence, dans son entretien récent avec Vilain, la quête de Genet autour de son nom comme moyen de se forger une identité :

> Genet travaille son nom qui n'était pas son nom, il l'assume, il le transforme. Si vous regardez son roman écrit à peu près vers la même époque, *Notre-Dame-des-Fleurs*, on ne peut pas savoir s'il écrit sa vie comme il écrit ses romans ou s'il écrit ses romans comme il avait vécu sa vie. La question reste sans réponse et lui-même a cette phrase extraordinaire : « J'écris ma vie, je deviens légendaire ». Il a volé, il a été en Espagne en travesti, il a voyagé comme il le décrit, mais, en même temps, il s'agit d'une autre manière d'utiliser sa vie, non pour établir un discours aussi rigoureux que possible, historique, et dans un style classique, rigoureux. Son livre est fragmentaire, poétique. Genet ne raconte pas sa vie linéairement et logiquement depuis sa naissance. Il crée sa propre légende.[3]

Ainsi, l'on peut dire, sans réduire à l'excès une question complexe, qu'une autofiction menée à bien chez ces êtres en marge, peut devenir une autobiographie au sens strict du terme.

---

(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 191.

(1) Marc Weitzmann, « L'Hypothèse de soi, *op. cit*., p. 50.
(2) On se souvient que c'était le parti adopté par Colonna dans sa thèse, c'est l'objet d'un paragraphe intitulé « A La recherche du moi éperdu », in *Je, mode d'emploi, Autobiographie & Autofiction, Page des libraires,* juin-juillet-août 1998, p. 50, où Hugo Marsan n'hésite pas à proclamer : « *A La Recherche du temps perdu* est la première grande autofiction. »
(3) Philippe Vilain, *Défense de Narcisse, op. cit*., pp. 205-206.

2) L’émergence de l’autofiction

- L’origine du mot

Tandis que Doubrovsky reconnaît que maints auteurs, bien avant lui et ce dès le début du XXe siècle, avaient adopté ce procédé de l’autofiction,

il ne transige pas sur l'origine du mot, lui seul en serait l'initiateur. Nul ne semblait remettre en cause ce fait clairement établi dans le monde universitaire jusqu'à la parution d'un article dans la revue spécialisée des libraires, en 1998 : « L'Hypothèse de soi ».

A la surprise générale, Marc Weitzmann attribuait l'invention du mot à un certain Jerzy Kosinski :

> Il faut rappeler ici que le concept d'autofiction est né en 1965 sous la plume de Jerzy Kosinski, lors de la publication de son premier livre, *L'Oiseau bariolé*, qui racontait les déboires d'un enfant juif sur les routes de Pologne durant la Shoah. (1)

Weitzmann semble avoir fait des émules puisque Philippe Gasparini attribue à plusieurs reprises, en 2000, le mot à Kosinski : « Cette définition rejoint l'intuition initiale de l'inventeur du terme, Jerzy Kosinski . »(2) Beaucoup plus loin : « Doubrovsky a tiré de l'oubli le néologisme forgé par Jerzy Kosinski. » (3)

Ainsi, l'on peut se demander, à juste titre, si l'on peut attribuer quelque crédit aux propos de Weitzmann. Pour ce faire, il serait bon, avant tout, de se reporter à la parution du livre en 1965 : le livre narre, en effet, les aventures d'un enfant bohémien ou juif pendant la Deuxième Guerre Mondiale que ses parents ont envoyé dans un village retiré d'Europe centrale afin de le mettre en sécurité. Ce récit est précédé d'un résumé à la troisième personne signé des initiales de l'auteur JK (Jerzy Kosinski). Et bien que fût publié en même temps *Nothes of the autor*, où Kosinski s'expliquait sur la part de fiction qui entrait dans le livre, il fut reçu unanimement comme un texte autobiographique dont Elie Wiesel, dans

---

(1) Marc Weitzmann, « L'Hypothèse de soi », *op. cit.*, p. 50.
(2) Philippe Gasparini, « *Est-il je ? » Roman autobiographique, autofiction*, thèse, *op. cit.*, p. 52.
(3) *Ibid*, p. 430.

l'article qu'il rédigea à la sortie du livre aux Etats-Unis, est assez représentatif. Il le présente comme « un témoignage authentique sur l'Holocauste » et fait l'éloge de « ce récit poignant à la première personne, écrit avec beaucoup de sincérité et de sensibilité ». Gasparini explique, pour sa part, cette erreur d'interprétation de la manière suivante :

> Les lecteurs, avides de croire le témoignage d'un rescapé de ce que l'on n'appelait pas encore l'Holocauste, ne se sont pas demandés d'où venait cette parole, pourquoi le narrateur focalisé sur son enfance, ne donnait aucune indication sur sa vie depuis lors. Kosinski a écrit une fable dont la structure est réduite à un seul axe temporel, dont le héros n'a aucune existence au-delà du terme du récit. Mais ces marques de fiction n'ont pas suffi à lui assurer une réception romanesque. (1)

La question qui vient immédiatement à l'esprit est celle-ci : peut-on ranger *L'Oiseau bariolé* parmi les autofictions ? D'autres avant nous ont tenté d'apporter des éléments de réponse. Le premier directement concerné, Doubrovsky, y faisait allusion à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte,* lors de son entretien avec Alex Hughes :

> Je connais bien et *The Painted bird* et Jerzy Kosinski. On sait maintenant, parce que la critique a fait son travail, que ce n'est absolument pas son enfance qu'il a racontée, mais une certaine expérience de la guerre, bien entendu, qu'il a modifiée. C'est un roman autobiographique ; ce n'est pas une autofiction au sens où je l'entends, parce que, dans l'autofiction, il faut qu'il y ait, comme pour l'autobiographie selon la catégorisation de Philippe Lejeune, identité nominale entre le personnage, le narrateur et l'auteur. Or, il n'y a pas de cela dans le livre de Kosinski. Comme le dit Lejeune encore, il n'y a pas de milieu : où on est nommé, ou on n'est pas nommé. Mais à ce moment-là, ce n'est plus de l'autobiographie ni de l'autofiction, qui implique cette présence de l'auteur.(2)

---

(1) Philippe Gasparini, « *Est-il je ? » Roman autobiographique, autofiction*, thèse, *op. cit.*, tome II, p. 326.
(2) Alex Hugues, « Entretien avec Serge Doubrovsky, à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte,* en janvier 1999 », *op. cit.*.

Gasparini, lui, n'y voit pas un roman autobiographique mais plutôt une autobiographie fictive dont il donne la définition quelques pages auparavant :

> […] s'ouvre par un discours liminaire dans lequel l'auteur réel prétend reproduire un témoignage écrit ou oral qu'on lui a transmis. Le but de ce déni auctorial n'est pas de convaincre le lecteur mais d'annoncer une habile contrefaçon de récit autobiographique.(1)

L'Oiseau bariolé lui apparaît donc comme tel :

> Bien qu'il n'en ait pas avancé de définition théorique on peut supposer que Kosinski concevait l'autofiction comme une autobiographie fictive dépourvue de ses marques génériques traditionnelles et dont le héros peut être identifié à l'auteur. Il ne prétendait donc pas inaugurer un genre mais rectifier la réception erronée de *L'Oiseau bariolé* et combler le manque d'informations génériques qui en était la cause. (C'est nous qui soulignons.) (2)

Pour notre part, nous y voyons une autofiction dans le sens où ce récit déboucherait sur une finalité autobiographique. Par la distance que procure la fiction, Kosinski accède, selon nous, à plus de vérité. Mais même si l'on a toutes les raisons de hisser *L'Oiseau bariolé* au rang d'une autofiction, Kosinski n'a rien en cela d'un précurseur. N'avons-nous pas insisté à plusieurs reprises pour dire que bon nombre de textes du début du XX^{e} siècle pouvaient être rangés dans cette catégorie ?

---

(1) Philippe Gasparini, « *Est-il je ? » Roman autobiographique, autofiction*, thèse, *op. cit*., tome I, p. 46.
(2) *Ibid*, p. 53.

Si Jerzy Kosinski est novateur, c'est, nous semble-t-il, plus par son discours d'escorte au livre qu'autre chose. En 1966, il écrivait déjà dans son avant-propos :

> Les événements ont perdu leur isolement, ils ont fusionné et se sont confondus, ils ont flué et reflué, telles des marées, en l'esprit de l'auteur. Il livre le tissu de son expérience et non pas seulement ses fils. Ceux-ci sont tissés, et les motifs obtenus sont quelque chose de plus que les fils eux-mêmes, mais leurs couleurs et leurs textures gardent toute leur authenticité. (1)

Il est, de fait, le premier à avoir mis en avant dans son paratexte que raconter l'innommable passe par le truchement de la fiction. Kosinski, toujours dans son avant-propos de 1966, met, en effet, l'accent sur l'aspect métaphorique que revêtait, dans sa conception, le livre :

> Ce cycle de cinq livres présenterait les aspects archétypes des rapports de l'individu avec la société. Le premier livre du cycle devait traiter la plus universellement accessible de ces métaphores sociales : l'homme serait dépeint dans son état le plus vulnérable, celui d'un enfant, et la société sous la forme la plus meurtrière, en état de guerre. J'espérais que la confrontation entre l'individu sans défense et la société toute puissante, entre l'enfant et la guerre, représenterait la condition anti-humaine dans son essence même. (2)

C'est ce qui explique l'ancrage fictionnel dont bénéficie *l'Oiseau bariolé*. L'appartenance du petit garçon à une minorité exclue est volontairement indéterminée (3) afin que « l'enfant » symbolise « l'exclusion » et le peuple « l'ignorance et l'intolérance ». Il ne faut pas

---

(1) Jerzy Kosinski, Avant-propos de l'auteur (1966), *L'Oiseau bariolé*, éd. J'ai lu, 1976, p. 15.
(2) *Ibid*, pp. 9-10.
(3) L'auteur le présente comme un Juif ou un Bohémien (avec une majuscule) dans le bref résumé déjà mentionné, précédent son texte.

s'étonner dès lors qu'à la fin des années 1960, aux Etats-Unis, comme le raconte Kosinski, [1] il reçut un courrier abondant provenant de « membres de minorités ethniques » ainsi que de « ceux qui se sentaient socialement handicapés » qui s'étaient reconnus dans cet enfant. Dans *Nothes of the Author*, l'auteur assimile encore ce texte à « une non-fiction ». Cette classification lui semble « convenable » mais « insuffisante ». Il pense que, « pour subvenir aux besoins d'une mémoire incapable de saisir l'extrême réalité des faits, pour combler les lacunes d'une mémoire, bien sujette à la transformation des événements, nous nous créons ce qu'il appelle « nos petites fictions individuelles ». Nous pouvons donc affirmer, à l'aune de cet article que Marc Weitzmann se trompe lorsqu'il accorde à Kosinski la primauté d'avoir employé le mot « autofiction » en ces termes :

> Ainsi que s'en expliquait Kosinski lui-même dans un texte qui, pour être publié en même temps, n'en fut pas moins passé sous silence à l'époque, *Nothes of the Author*, dans lequel apparaît pour la première fois le terme autofiction, sous le patronage invoqué de Henry James et de Robbe-Grillet.[2]

Kosinski ne parle pas d' « autofiction » mais de « non-fiction ». Il n'emploiera le mot qu'en 1986 dans un entretien intitulé *Death in Cannes* (*Mort à Cannes*) [3]. En tout cas, c'est un fait certain, Kosinski a contribué à apporter de nombreux éléments de réflexion concernant l'élaboration du concept.

Ainsi, l'on peut dire que même si Kosinski n'est pas à l'origine du mot même, il est à l'origine du concept et donc que Doubrovsky s'enorgueillit un peu vite lorsqu'il s'en attribue le concept (c'est d'ailleurs lui-même qui marque la différence entre les deux) : « Comment ai-je été amené à inventer

---

(1) Jerzy Kosinski, Avant-propos de l'auteur (1966), *L'Oiseau bariolé*, *op. cit.*, p. 27.
(2) Marc Weitzmann, « L'Hypothèse de soi », *op. cit.*, p. 50.
(3) Philippe Vilain reproduit l'entretien en anglais dans *Défense de Narcisse*, *op. cit.*, p. 175.
(4) Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, *op. cit.*, p. 204.

ce concept (car ce n'est pas seulement un mot, c'est un concept) ?» [4] D'ailleurs, à l'instar de Philippe Vilain, l'on peut également s'étonner que Doubrovsky n'ait pas eu vent du livre à l'époque : « d'autre part, il (Doubrovsky) évoque « la petite controverse assez amusante » en ne mentionnant pas le fait qu'il ait pu avoir lu ou eu connaissance de ce mot à travers l'œuvre de Kosinski. »[1]

Mais Marc Weitzmann se trompe encore lorsqu'il pense que « le néologisme fut réinventé, quatre ans plus tard, en France, par Serge Doubrovsky, lors de la publication de son premier opus romanesque, *La Dispersion* (Mercure de France) » [2]. Le mot autofiction apparaît bel et bien en l'année 1977, mais pas seulement dans la quatrième de couverture de *Fils,* dans le manuscrit du texte précisément comme on sera amenée à l'évoquer par la suite.

Toujours est-il que ces quelques réflexions sur le mot et son origine confortent notre sentiment du début à savoir que la Seconde Guerre Mondiale a opéré un véritable tournant dans l'émergence de l'autofiction.

- dire l'indicible

Alors que nous avons montré jusqu'ici, en accord sur ce point avec le propagateur de l'autofiction en France, Serge Doubrovsky, en quoi les avancées de la psychanalyse mais aussi le génocide de la Seconde Guerre ont largement contribué à remettre en cause une approche canonique de l'autobiographie (certains critiques comme Marie Darrieussecq parlent

---

(1) Philippe Vilain, *Défense de Narcisse, op. cit.,* p. 178.
(2) Marc Weitzmann, « L'Hypothèse de soi », *op. cit.*. Même si l'on peut concéder à Weitzmann que Doubrovsky a eu tendance rétrospectivement à amalgamer tous ses livres dans le registre autofictionnel, il n'est fait nul mention du mot bien évidemment dans ce premier livre.
(3) Marie Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », in *Poétique*, 1996, p. 379.

d'autobiographie naïve [3]), la question est donc de savoir s'il est encore possible d'écrire une autobiographie après cela et surtout de quelle manière.

Si l'on y réfléchit bien, force est de se rendre à l'évidence, que l'autofiction, loin d'être cette « prothèse boiteuse » à laquelle la rabaisse Gérard Genette, s'inscrit parfaitement dans cette attente. Elle n'appréhende plus la fiction de la même façon que les autobiographies d'antan ; loin de voir en elle un obstacle sur le chemin de la connaissance de soi, la fiction devient pour les autofictionneurs [1] le moyen d'accéder à une vérité plus authentique. Nous ne sommes pas seule à épouser ce raisonnement puisque deux critiques universitaires abondent aussi dans ce sens. C'est le cas de Marie Darrieusseq [2] dans son article intitulé « L'Autofiction, un genre pas sérieux » dont sa thèse développera les principaux points :

> La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va *volontairement* assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref : « objectif » ;
>
> L'autofiction va volontairement - partant, structurellement - assumer cette impossible *sincérité* ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient.[3]

Elle montre d'ailleurs, dans sa thèse, que pour les quatre auteurs qu'elle étudie, Michel Leiris, Hervé Guibert, Serge Doubrovsky, Georges Perec,

---

(1) Nous reprenons le dénominatif employé par Pierre-Alexandre Sicart dans sa thèse pour désigner ceux qui pratiquent l'autofiction.
(2) Darrieussecq qui, depuis, est connue comme romancière. Elle a écrit entre autres *Truismes, Le Mal de mer, Le Bébé…*
(3) Marie Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux » , article datant de 1996, *op. cit.*, p. 377 ; points largement développés dans sa thèse soutenue l'année d'après à Paris IV, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec, op. cit.*, p. 215.

cette recherche n’est pas futile mais au contraire, de première nécessité, vitale, puisqu’il est question de vie ou de mort.

Pierre-Alexandre Sicart est l’autre critique en question :

> Mais ce n'est que lorsque l'auteur prend conscience du fait, l'assume et en fait son profit (littéraire) que la fiction tourne à l'autofiction. Quand l'aspect fusionnel se glisse dans l'autobiographie d'un auteur sans que celui-ci l'assume, ce n'est encore que « l'autobiographie comme le roman de soi » au sens où l'entend Michel Neyraut ; ce n'est pas une *auto*fiction.(1)

C'est en ce sens que Jerzy Kosinski nous a paru apporter les premières fondations à l'édifice de l'autofiction. Il apparaît dans son avant-propos que son but est clairement d'ordre autobiographique et que c'est par l'entremise de l'autofiction qu'il espère approcher l'irreprésentable qu'est la Shoah : « Je savais que la fiction pouvait présenter la vie telle qu'elle est vécue en réalité. » explique-t-il dans cet avant-propos. (2)

Bien que nous ne partagions pas tous les points défendus dans sa thèse par Philippe Gasparini, nous ne pouvons que nous rallier à lui lorsqu'il formule l'idée suivante : « Jerzy Kosinski a traduit sa perception de la Shoah par une fiction. » (3)

On connaît l'apport de Philippe Lejeune dans la reconnaissance de l'autobiographie comme genre, mais ce dernier s'intéresse également à ses prolongements. C'est ce qui explique les nombreux remaniements du pacte autobiographique depuis sa conception en 1971, mais aussi la rédaction d'un article tel que : « Peut-on innover en autobiographie ? » en 1987. Dans un souci de classification, il range les autobiographies nouvelle mouture dans deux catégories : l'écriture ambiguë (qui donne à comprendre au lecteur qu'elle exprime l'auteur mais ne s'engage pas à une vérité littérale) ou l'écriture multiple (qui articule des textes strictement autobiographiques, des fictions données pour telles mais aussi des éléments d'écriture ambiguë). (4) Serge Doubrovsky lui semble appartenir à la première catégorie. Pour

---

(1) Pierre-Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction, op. cit.,* p. 97.
(2) Jerzy Kosinski, Avant-propos de l'auteur, *L'Oiseau bariolé, op. cit*., p. 8.
(3) Philippe Gasparini, « *Est-il je ? » Roman autobiographique, autofiction,* thèse, *op. cit.,* tome II, p. 393.
(4) Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie ? » in *L'Autobiographie, IVes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, éd. Les Belles Lettres, collec. Confluents psychanalytiques, 1988, p. 81.

notre part, nous pensons qu'en effet, Doubrovsky s'éloigne de la réalité des faits dans leur contingence pour s'attacher à en tirer l'essence. Cela est particulièrement perceptible dans l'étude qu'il effectue sur Jean-Paul Sartre, intitulée : « Sartre : autobiographie/autofiction », où il analyse que la vision de la réalité est plus vraie chez Sartre dans *Les Mots* que dans *Les Carnets* bien qu'elle soit moins anecdotique :

> Si l'on revient à la question du début, quelle vision est la plus « vraie », de celle des *Carnets* ou celle des *Mots* ? Je dirai que la présentation des *Carnets* est sans doute la plus exacte, mais le pseudo-épisode des *Mots* réinventé de toutes pièces est plus « vrai », dans la pure fiction, d'être plus riche, de nous révéler davantage de l'intimité de Sartre, de nous permettre de voir fonctionner en lui simultanément le penseur, l'écrivain et l'enfant qu'il est demeuré, ainsi qu'il le reconnaît lui-même à la fin. *Mentir vrai* : la formule d'Aragon s'appliquerait-elle aussi à l'autobiographie ? Je finirai sur cette question difficile et cruelle, sans pouvoir apporter d'ultime réponse. (1)

Mais revenons maintenant à la deuxième stratégie utilisée par les autofictionneurs selon Lejeune, « l'écriture multiple ». Lejeune a raison de mettre en avant que celle-ci pousse à l'extrême l'idée de « l'espace autobiographique » utilisé par certains auteurs du début du siècle dernier(2) : « L'innovation, dans ce cas, consiste à intégrer dans un livre unique cet « espace autobiographique » que réalisait, avant, la production successive de plusieurs livres au statut générique différent. » (3) Nous ne pouvons que nous ranger à son avis lorsqu'il cite le livre, *W ou Le Souvenir d'enfance* de Georges Perec, pour illustrer ce procédé dans la mesure où ce dernier fait alterner des chapitres de fiction (« la description minutieuse d'une cité régie par l'idéal olympique) et des chapitres d'autobiographie (le récit d'une enfance fragmentée pendant la guerre).

---

(1) Serge Doubrovsky, « Sartre : autobiographie/autofiction » in *Le Biographique*, éd. Revue des sciences humaines, n°224, oct.-déc. 1991, p. 26.
(2) On pourrait citer parmi eux, André Gide, Colette.
(3) Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie ? », *op. cit.*, p. 81.

Dans un article de la même veine [1], Lejeune souligne le retour de l'autobiographie chez les Nouveaux Romanciers. Après avoir marqué un étonnement, il rectifie, il ne s'agit pas d' « une apostasie » mais d'« un retournement », d'« une innovation ». A la lecture de l'article, l'on comprend que Lejeune défend l'idée selon laquelle les nouveaux romanciers [2] pratiqueraient une autobiographie différente de par le fait qu'elle aurait intégré les avancées du Nouveau Roman. Ainsi, pour Lejeune, *Le Temps immobile* de Claude Mauriac, qu'il perçoit comme « le montage de soixante années de journaux intimes », « est un texte autobiographique où il utilise les techniques de composition qu'il avait essayées dans ses romans ». [3]

Finalement, le recours à l'autofiction nous semble avoir évolué au fil du temps. Au début du siècle dernier, nous avons vu qu'elle était pratiquée par des minorités (femmes et homosexuels en faisaient partie). Mais la condition de la femme a changé (du moins en France) et le respect de la différence aussi (même s'il reste encore beaucoup à faire). C'est pourquoi malgré ces quelques réserves, l'autofiction nous semble avoir glissé du « dire » au « dit ». Ce n'est plus l'apanage d' « un profil d'exception », pour reprendre la formule de Vincent Colonna, puisqu'elle évolue vers le traitement de sujets, même s'ils sont variés, ayant toujours en commun d'être à la limite du dicible : le sida avec le livre d'Hervé Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, l'inceste avec le livre du même titre de Christine Angot, le milieu échangiste avec *La Vie sexuelle de Catherine M.*, de Catherine Millet.

Nous aimerions terminer cette première partie traitant de l'autofiction de manière générale, avant d'aborder de façon plus spécifique la forme qu'elle

---

(1) Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie » in *L'Auteur et le manuscrit*, sous la direction de Michel Contat, éd. PUF/ Perspectives critiques, 1991, pp. 51-70.

(2) On pourrait citer, au nombre d'entre eux, parmi les plus connus, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Claude Mauriac ou encore Alain Robbe-Grillet…

(3) Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », *op. cit.*., p. 63.

prend chez Colette, sur la réflexion de Marc Weitzmann qui sied parfaitement ici :

> Et la coïncidence n'a rien d'un hasard, les deux écrivains (Kosinski et Doubrovsky), tournant autour de la même question : dire, ou tenter de dire, ce qui ne peut être dit : soi-même comme étant le monde, et ce dernier vu comme expérience intransmissible. La Shoah, en l'occurrence.[1]

L'étrangeté de soi à soi est devenue, il est vrai, le thème de prédilection de la littérature autofictionnelle.

(1) Marc Weitzmann, « L'Hypothèse de soi », *op. cit.*, p. 51.

Deuxième partie : Autobiographie et fiction dans l’œuvre de Colette

Tout en nous inspirant de l'approche formelle de Philippe Lejeune, en étudiant l'identité nominale mais aussi le pacte dont jouissent les textes de Colette, nous accorderons également une place plus importante à leurs contenus mêmes. D'ailleurs, quatorze ans après *Le Pacte autobiographique*, il reconnaît, en 1986, dans *Moi Aussi*, avoir négligé certains facteurs qui nous laissent pourtant percevoir le texte comme autobiographique : techniques narratives, style mais aussi contenu même de ce dernier [1]. Malgré ses dénégations, nous voyons là, au contraire, un souci didactique en replaçant son travail dans le contexte des années 1970 où l'autobiographie reste un concept flou. Son apport dans ce domaine a été très novateur par le fait qu'il tend à définir les propriétés spécifiques à l'autobiographie afin qu'elle soit reconnue en tant que genre ; l'autobiographie ne se fonderait pas sur une ressemblance approximative entre personnage et auteur mais sur une identité clairement définie par le nom propre.

I) Les romans de Colette : une gradation vers l'autofiction

Alors que Lejeune, dans *Moi Aussi*, revient à une conception plus large de l'autobiographie [2], nous tendrons donc, dans cette première sous-partie, à montrer dans quelle mesure les romans de Colette ne se cantonnent pas à une dimension purement fictive.

1) Un arrière-plan autobiographique

Dans le cycle des *Claudine*, les éléments empruntés à la réalité sont nombreux.

---

(1) Philippe Lejeune, *Moi Aussi*, Paris, éd. du Seuil, collec. Poétique, 1986, p. 13. En note, Philippe Lejeune précise que « le pacte autobiographique a été écrit en 1972 et publié dans *Poétique*, n° 14, en 1973. Il a été repris, presque sans modification, en 1975, en tête du volume qui porte le même titre, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, collec. « Poétique ».
(2) Philippe Lejeune, *Moi Aussi, op. cit.*, p. 18.

En nous reportant à l'étude d' Elisabeth Charleux-Leroux [1], nous nous apercevons que dans *Claudine à l'Ecole*, Colette garde ou ne modifie qu'à peine les patronymes des habitants de Saint-Sauveur-en-Puisaye : « Trouillard », « le père Sallé », « Huet » (prononcé Houette) sont des noms réels, Melle Michelot s'appelle en réalité Michelin, Melle Tricotot, Tricotet et sous le nom de Lerouge, selon Jacques Larnac, se cache un certain Legouge [2]. La directrice d'école, Melle Sergent (Terrain en réalité), apparaît également sous son vrai prénom, Olympe, et révèle par là « tout ce que le personnage doit à la directrice de Saint-Sauveur. [3]»

Quant aux faits rapportés par le roman, beaucoup sont tirés de la réalité [4]. Olympe Terrain, dont on a vu qu'elle fut la directrice de l'école de Saint-Sauveur, devrait, en effet, sa promotion à ce poste à « son dévouement intéressé » envers Merlou (« Dutertre ») ; la scène finale du bal montrant la mère de Melle Sergent criant au scandale en découvrant sa fille dans les bras de Dutertre représente cependant un élément de pittoresque. Elle entretint également une liaison non pas avec Emma (« Aimée » dans le texte) mais avec sa sœur Gabrielle (« Luce »), ce livre, lu comme un roman à clef, fit d'ailleurs grand bruit et redoubla les médisances à Saint-Sauveur.

Quant aux autres *Claudine*, Colette semble en favoriser une lecture biographique en apportant de nombreux éclaircissements, en 1936, dans *Mes Apprentissages.*

Claudine à Paris retrace l'arrivée de Colette à Paris, non pour suivre son père comme dans le roman, mais son mari [5] ; sa maladie [6], le déclin de

---

(1) Elisabeth Charleux-Leroux, « Réalité et fiction dans *Claudine à l'Ecole* », *Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l'Yvonne*, t. CXIII, 1981.
(2) Notes et variantes de *Claudine à l'Ecole*, *Œuvres Complètes*, *op.cit*, tome I, 1984, p.1278.
(3) Colette, *Claudine à L'Ecole*, *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, tome I, p.117.
(4) Nous nous sommes largement inspirée de l'étude de Mme Charleux-Leroux pour en arriver à ce constat.
(5) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p.1005.
(6) *Ibid*, p. 1006.

ses sentiments [1], sa rencontre avec le milieu homosexuel masculin [2], la coupe légendaire de ses cheveux, non à cause de sa maladie, mais sur l'injonction de Willy pour qu'elle ressemble à Polaire [3], sont tirés de faits réels. Le personnage de Renaud dans le roman s'apparenterait, en fait, à son mari de l'époque, Willy, bien que sa description physique aille, à première vue, à rebours de celui-ci : il est chevelu et imberbe, au contraire de Willy qui est chauve et barbu, mais à l'instar de son modèle, il est beaucoup plus âgé que sa femme, fume les mêmes cigarettes et porte une moustache … De même, bien que la cohérence du personnage ne soit pas respectée - alors que l'amour des deux époux semble exclusif dans *Claudine s'en va*, Renaud devient un coureur de jupons dans *La Retraite Sentimentale* [4] et use en tant que journaliste diplomatique de privilèges plutôt destinés à un chroniqueur théâtral [5] - ne peut-on expliquer cela par le fait que derrière ce personnage ne transparaît que trop son premier mari ? En fait, Renaud, comme le laisse à penser la jolie formule de Paul d'Hollander, n'est que l'envers d'une même médaille puisque Maugis - personnage qui éclôt lui aussi dans *Claudine à Paris* - est également inspiré de Willy : « D'après un même modèle (Willy), l'auteur crée deux personnages différents (Renaud et Maugis) qui semblent dès lors comme les deux faces de la médaille » [6]. Plus encore, de la même façon que pour Melle Sergent (Terrain) dans *Claudine à l'Ecole*, l'apparition de son vrai prénom, Henry, dans *L'Ingénue Libertine* [7] ainsi que sa ressemblance frappante avec son modèle, le rendent parfaitement transparent pour le lecteur :

> Maugis montre un nez bref, des yeux bleus bombés sous des paupières tombantes, deux grandes moustaches féroces au-dessus d'une bouche enfantine… ses yeux en

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III., p.1037 .
(2) *Ibid*, p.1016.
(3) *Ibid*, p.1049.
(4) Colette, *La Retraite Sentimentale*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome I, p. 898.
(5) *Ibid*, p. 891.
(6) Paul d'Hollander, Notice de *Claudine s'en va*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome I, p. 1375.
(7) Colette, *L'Ingénue Libertine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit* ., tome I, p.792.

hublots et son cou congestionné lui donnent l'air d'un petit bœuf quelque peu batracien. [1]

D'ailleurs, Maugis fait partie des pseudonymes dont il use volontiers depuis 1882 et l'on voit apparaître ce personnage comme une sorte de leitmotiv à travers toute son œuvre.

Claudine en Ménage relate encore le séjour du couple Gauthier-Villars à l'école de Saint-Sauveur et leur relation avec Rézi (Georgie de son vrai nom) s'avère exact même si Colette ne la mentionne pas dans *Mes Apprentissages*. Si l'on se reporte aux propos de Willy, cette relation n'était pourtant pas aussi ponctuelle qu'elle ne le laisse à penser: « La joie de Georgie Raoul-Duval était : « […] de nous fixer un rendez-vous, à Colette et à moi, dans la même chambre successivement, à une heure d'intervalle. » [2] Il est également aisé de rapprocher la scène de la découverte de l'adultère entre Renaud et Rézi de ce qu'elle-même découvrit des relations de Willy avec Charlotte Kinceler.

En fait, le différend entre Colette et Willy était de notoriété publique bien avant que soit proclamée leur séparation en 1910 et « les lecteurs informés », nous apprend Claude Pichois, « éprouvaient le besoin de procéder à des identifications. » *Claudine s'en va*, mais aussi *La Retraite Sentimentale*, sont deux livres interprétés, le plus souvent, comme le témoignage de la crise conjugale que subit Colette à l'époque : Willy ne s'y trompait guère lorsque celle-ci faisant disparaître Renaud dans *La Retraite Sentimentale*, il la désignait désormais comme sa veuve. L'impression de Sido, juste après la lecture du livre, va dans le même sens lorsqu'elle écrit à sa fille :

---

(1) Colette, *Claudine à Paris*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 288.
(2) Paul d'Hollander, Note sur le texte de *Claudine en Ménage*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 1327.

Mais, dis-moi, c'est bien, à n'en pas douter, de toi et de Willy qu'il s'agit dans ce roman, et la fin, que je trouve admirable, n'est point faite pour être agréable à Willy ? car, l'appeler un vieillard est bien ce qui peut le plus lui déplaire. (1)

Même si Claude Pichois, refusant que l'on cantonne ce livre à « un simple roman vengeance », a raison de souligner l'erreur de Sido « qui oublie que le personnage de Renaud vivait indépendamment de Willy », force est de constater que son besoin d'émancipation est l'un des thèmes récurrents de son oeuvre à cette période. Alors qu'en 1905, dans la nouvelle « Les Vrilles de la Vigne » qui donne son nom au recueil, l'histoire d'un rossignol libéré des vrilles de la vigne nous était contée, cette histoire est suivie, en 1907, d'une deuxième partie - avec l'affirmation d'un je en ouverture - où Colette établit un parallèle avec son propre cheminement vers l'émergence de « sa voix » (en d'autres termes, sa naissance à l'écriture), conférant par là même à cette nouvelle le statut de parabole. Colette semble encore faire référence à sa propre expérience du music-hall dans plusieurs de ses livres : il est chose aisée de reconnaître dans la première partie de « Music-hall » des *Vrilles de la Vigne* la transposition d'une répétition de *La Chair*. *La Vagabonde,* qui aura pour suite *L'Entrave,* raconte également la vie que mène une actrice de music-hall, Renée Néré, qui parle en son nom. Les compagnons et agents de théâtre sont facilement identifiables, dans le manuscrit, ils conservaient même leurs vrais patronymes. Le personnage de Taillady, quant à lui, se rapproche par bien des côtés de Willy et engendre une assimilation entre les deux qui ne laisse place à aucun doute, selon Michel Mercier : «Que Taillady doive ce qu'il est à Willy, c'est l'évidence, ils partagent l'un et l'autre l'obsession des conquêtes féminines et celle de l'argent. » (2)

Néanmoins, à cette étape de notre réflexion, une lecture biographique de l'œuvre de Colette ne nous paraît pas seulement réductrice, elle peut

---

(1) Claude Pichois, préface, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. CI.
(2) Michel Mercier, Notice de *La Vagabonde*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p.1587.

également être source d'erreurs. Alors que Colette reprend *Chéri* au théâtre en interprétant le personnage de Léa et que sa liaison avec son beau-fils devint un fait connu du grand public, le lecteur de l'époque ne peut s'empêcher de procéder à une identification entre les deux. Pourtant *le dossier de vérité sur* Chéri, constitué avec soin par Claude Pichois, met l'accent sur cette erreur d'interprétation. En effet, il nous apprend que lors de la rédaction du roman de *Chéri*, elle jouissait alors d'une parfaite entente avec Henry de Jouvenel et que Bertrand ne pouvait avoir servi de modèle pour la peinture du chérubin de Léa ; il en arrive donc à la conclusion que « la vie (dans ce cas précis tout au moins) imite la littérature ». Parmi les témoignages recueillis par Claude Pichois dans ce dossier, celui de Bertrand de Jouvenel nous laisse encore à penser que les recoupements avec la vie réelle seraient, par contre, beaucoup plus conséquents dans des livres tels que *Le Blé en Herbe* mais aussi *La Fin de Chéri*. L'on comprend aisément pourquoi dans *Le Blé en Herbe* qui narre l'émancipation sexuelle d'un jeune homme par une femme beaucoup plus âgée que lui mais aussi dans un livre tel que *La Fin de Chéri* qui semble consacrer la fin de leur union. Jacques Dupont dit à ce propos :

> Il est probable aussi que *La Fin de Chéri* n'eût pas été concevable, ni conçu tel qu'il est, sans le besoin, plus ou moins conscient, de liquider cet épisode amoureux (entre Colette et Bertrand) qui s'était défait plutôt que conclu.[1]

Il serait intéressant de relever les réflexions de Marcelle Biolley-Godino qui - même si elles peuvent paraître, au premier abord, quelque peu surprenantes - ne nous semblent pas dénuées de fondement : alors qu'elle représente La Dame en Blanc comme une conquérante (« la dominante) et Vinca, à l'inverse, comme l'amoureuse (la dominée), elle s'interroge : « n'est-ce pas Colette qui hésite entre deux attitudes autant que Phil entre les deux femmes ? » [2] Car en effet, l'on peut se demander si

(1) Notice de Jacques Dupont, *La Fin de Chéri, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1348.
(2) Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, éd. Klincksieck, 1972, p. 146.

Colette n'aurait pas créé ces deux personnages afin de réfléchir sur des questions qui la préoccupaient ; cela tendrait à rejoindre une certaine conception de l'amour qui serait sienne, qui cantonnerait l'amour à un rapport dominant-dominé. Claude Pichois, lui, pense que l'auteur répondrait à l'impérieuse nécessité de « se voir ». Celui-ci, dans sa notice, nous apprend encore que le nom de « Dalleray » proviendrait de celui d'Alleray dans le XVe arrondissement où habitait Hélène Picard non loin de Bertrand de Jouvenel. (1) Nicole Laval Turpin de souligner le rôle d'intermédiaire d'Hélène Picard entre Bertrand et Colette : « Elle prévient les indiscrétions et materne Bertrand puisqu'elle habite le même immeuble que Bertrand, situé 29 rue d'Alleray. Elle précise encore : « La Dame en Blanc (Camille Dalleray) porte le nom du lieu de l'adultère, sis au 29 rue d'Alleray. » (2)

Mais alors que seul le personnage du petit Farou de *La Seconde* fait l'objet d'une identification clairement assumée *a posteriori* par Bertrand puisqu'il utilise ce nom pour la dédicace de son livre à Colette (3), derrière celui du Grand Farou se dessine la silhouette de son deuxième mari, Henry de Jouvenel. Quant à la situation pour le moins inhabituelle qu'elle décrit dans le roman, elle fait songer aux liens qu'elle-même entretenait avec Germaine Patat, l'ancienne maîtresse d'Henry de Jouvenel.

L'on retrouve encore certains aspects de la vie de Colette dans Julie de Carneilhan : l'amant du moment de Julie, Coco Vatard, est beaucoup moins âgé qu'elle (4), les similitudes entre Espivant et Jouvenel sont grandes et

---

(1) Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau, Notice du *Blé en Herbe*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 1701.
(2) Nicole Laval-Turpin, « Hélène Picard dans l'ombre bleue de Colette », in *Ateliers,* éd. société des amis de Colette, Presses universitaires de Rennes, collec. Cahiers Colette, n°24 , 2002, p. 115.
(3) Envoi de Bertrand de Jouvenel, *La Décomposition de l'Europe occidentale*, éd. Plon, tome II, 1941 : « Pour ma mère chérie, ce bouquin destiné à Maurice plutôt qu'à elle pour lui prouver que le petit Farou à continué d'évoluer dans le sens ennuyeux. »
(4) Comme Auguste Hériot de dix ans son cadet.

font l'objet d'une étude minutieuse de la part de Claude Pichois et Alain Brunet :

> Jouvenel est un grand séducteur comme l'a été Espivant. Il était sénateur. Espivant est député ; député de la droite, alors que Jouvenel est un homme politique du centre. Jouvenel, après son divorce d'avec Colette, a épousé le 4 août 1930 Sarah Germaine Hément, veuve de Charles Louis-Dreyfus ; elle est riche comme Marianne. Toni, le beau-fils d'Espivant, est amoureux de Julie ; Bertrand de Jouvenel sera aimé par Colette (1). Ils succombent l'un et l'autre à une crise cardiaque. Il y a d'autres coïncidences, comme il y a d'autres différences. Mais il est impossible de dénier tout caractère biographique au roman.(2)

Et Jacques Dupont de mettre l'accent sur « une allusion pour initié » qui pourrait échapper, au premier abord, au lecteur mais n'échappe pas à sa perspicacité :

> Le prénom de « Youlka » donné à Julie par Espivant et assumé par Julie elle-même nous renvoie aux années de music-hall de Colette elle-même, puisque c'est le nom de son rôle dans *La Chair* à l'époque où elle rencontre Jouvenel. (3)

2) Les doubles de l'auteur

Force est de reconnaître que les interférences avec le réel ne peuvent être considérées comme quantités négligeables dans l'œuvre romanesque de Colette mais il nous semble pourtant primordial de recourir maintenant à une analyse beaucoup plus approfondie du protocole nominal que sous-tend toute autobiographie afin justement de répondre aux questionnements laissés en suspens par l'approche biographique.

Alors que Lejeune ne transige pas dans *Le Pacte autobiographique* sur le critère d'identité en fonction duquel on pourrait accorder ou non le statut d'autobiographie à un texte. Il serait question de « tout ou rien », « il n'y

---

(1) et réciproquement.
(2) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, Paris, éd. de Fallois, 1999, p. 446.
(3) Jacques Dupont, *Colette*, Paris, éd. Hachette supérieure, 1995, p. 96.

aurait pas de degrés possibles » [1] selon lui, rappelons-nous qu'il en arrivait à cette conclusion au terme d'une confrontation entre roman et autobiographie nous laissant envisager qu'une simple ressemblance ne saurait suffire à établir un protocole d'identité. Revenant sur ces propos qu'il qualifia lui-même *a posteriori* de jansénistes, il tendait à justifier sa position d'alors de la manière suivante :

> Persuadé que le repérage de l'identité et de ses marques était d'une importance capitale dans le champ que j'explorais (et j'en suis toujours persuadé), j'ai eu tendance à durcir en une opposition de « tout ou rien » l'organisation d'un axe sur lequel figurent en réalité bien des positions intermédiaires. [2]

« Les positions intermédiaires » gravitant autour du nom propre dont il est question ici trouvent un approfondissement dans le premier tome de la thèse de Vincent Colonna [3]. Et même si Jacques et Eliane Lecarme ont eu raison de regretter les erreurs ou approximations de cette thèse [4], reconnaissons à celui-ci l'avantage d'avoir mis en avant les moyens dont disposait l'auteur, par delà l'utilisation de son patronyme et de son prénom, [5] pour qu'on le reconnaisse même partiellement à travers son œuvre. [6]

Ainsi, Claudine cumule-t-elle, au premier abord, les prérogatives d'un personnage de pure fiction : jouissant d'un prénom différent de celui de l'auteur, elle accède à une identité qui lui appartient en propre ; sa famille ne ressemble pas à celle de Colette, elle n'a presque pas connu sa mère par ailleurs « fort désagréable », et son père, entièrement absorbé par sa passion dévorante de la macrologie, semble peu se soucier d'elle. Malgré cela, le lecteur ne tarde pas à procéder à un rapprochement entre ce personnage et

---

(1) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 25.
(2) Philippe Lejeune, *Moi Aussi, op. cit.*, p. 20
(3) Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature), op. cit.,* p. 53.
(4) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p.69.
(5) Bien sûr, il ne serait être question de les mettre sur le même plan.
(6) Pour notre part, nous nous sommes largement inspirée de ses réflexions pour arriver à les dénombrer chez Colette.

son auteur, non seulement à cause des recoupements biographiques que nous venons de mettre en évidence entre sa vie et celle de Colette mais aussi parce que celle-ci la fait bénéficier d'un regard surplombant les événements dans la mesure où elle est la narratrice de la plupart des romans de la série des *Claudine* : *Claudine à l'Ecole*, *Claudine à Paris*, *Claudine en Ménage*, *La Retraite Sentimentale* à l'exception de *Claudine s'en va* . Plus encore, ainsi qu'elle le révèle bien des années plus tard dans *Mes Apprentissages*, le rôle de Willy dans une telle identification n'aurait pas été négligeable : alors que Polaire interprète « Claudine » au théâtre en 1902, « cet observateur avisé » aurait demandé à sa femme de couper ses cheveux afin d'accentuer leur ressemblance, « Willy venait d'inventer « une paire de twins [1] » », dit-elle.

L'on trouve, en effet, trace d'une telle actualité dans son oeuvre sous une forme novatrice lorsque Colette met en scène, pour l'occasion, une rencontre entre Claudine et Polaire sous le regard d'Annie dans *Claudine s'en va* : « Les gens qui les contemplent avidement les déclarent pareilles […] n'importe elles se ressemblent. » L'attitude de Renaud dans cette scène évoque au lecteur l'équivoque de la situation qu'entretenait Willy lui-même en s'exhibant aux bras des deux femmes coiffées et vêtues presque à l'identique : « Passant derrière elles, Renaud caresse avec une tendresse amusée, vite, leurs toisons courtes. » [2]

On le comprend déjà, les romans du début du cycle des *Claudine* (tels que *Claudine à l'Ecole*, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage*) tendent à dépasser le statut de simples romans pour accéder à celui d'autofictions, en admettant - ce qui est notre cas - que Claudine représente un miroir de l'auteur, la part de fiction se révélant d'ailleurs infime. Si au contraire, l'on se cantonne à une vision minimaliste de l'identité mettant en exergue que Colette dote son héroïne d'un autre patronyme que le sien, ces livres pourraient dès lors être perçus comme des romans ou plus précisément

(1) « une paire de jumelles ».
(2) Colette, *Claudine s'en va*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 618.

comme des romans autobiographiques puisque le critère de ressemblance est opérant ici.

Nous dirions, pour notre part, que Colette a écrit le cycle des *Claudine* à l'origine comme des romans autobiographiques (c'est-à-dire comme des romans à l'arrière plan autobiographique) et que ce n'est qu'*a posteriori* que le cycle des *Claudine* accède au rang d'autofiction : cela commence à se dessiner à partir de *Claudine à Paris* lorsque Colette s'exhibe à la ville en Claudine puis est définitivement entériné par l'auteur lui-même dans un livre tel que *Mes Apprentissages* où la dimension autofictionnelle du personnage de Claudine n'est plus à mettre en doute. La différence entre roman autobiographique et autofiction consiste donc, ainsi que le perçoit Pierre-Alexandre Sicart dans la thèse la plus récente à notre connaissance sur l'autofiction *Autobiographie, roman, autofiction,* en ce que l'auteur « assume » et « revendique » ce qui n'est que « caché » et seulement pressenti par le lecteur dans le roman autobiographique :

> L'autofictionneur est un grand enfant, aux plaisirs sophistiqués. C'est aussi un grand enfant qui s'affirme, qui s'avance en personnage sur le devant de la scène du soi, au contraire de l'auteur de romans autobiographiques qui se « cache » derrière son texte.[1]

Pierre-Alexandre Sicart prend l'exemple d'Alain Robbe-Grillet qui est tout à fait comparable à l'auteur qui fait l'objet de notre étude, Colette :

> Les premiers romans d'Alain Robbe-Grillet n'étaient pas des autofictions, même si le système était déjà en place, car l'aspect autobiographique restait inavoué. S'ils se teintent d'autofiction, ce n'est jamais qu' *a posteriori*, du fait de confidences faites à leur sujet notamment dans *Le Miroir qui revient* (« Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. »), première autofiction véritable de cet auteur. (C'est nous qui soulignons.)[2]

---

(1) Pierre-Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction, op. cit.*, pp. 192-193.
(2) *Ibid.*

Cette réflexion pourrait tout à fait convenir à Colette, elle-même.

Néanmoins à partir de *Claudine s'en va*, apparaît en 1902, un phénomène nouveau dans le cycle des *Claudine*, Claudine est évincée au détriment d'un autre personnage, Annie, à ce point important qu'elle tient dans le livre le rôle de la narratrice ; le lecteur épouse son point de vue et non plus celui de Claudine. Cet événement n'échappe pas aux critiques de l'époque qui s'en font unanimement l'écho à la sortie du livre : « Elle créait donc un personnage parce qu'elle devait le faire. » [1] Ainsi que l'analyse Paul d'Hollander, « Colette leur semblait tirer un trait sur les *Claudine* » mais avec le recul, il s'aperçoit que ce personnage est « loin d'être une pure création tirée de l'imagination de son auteur » et qu'en définitive, « il est aisé de démontrer qu'Annie n'est guère plus que Claudine distincte de Colette. » [2]

Alors qu'Annie fait une seconde apparition dans *La Retraite Sentimentale*, certains détails dissimulent mal, en effet, celle dont elle s'inspire : Toby-Chien lui appartient désormais, elle est très sensible à la musique comme l'était Colette elle-même mais aussi et surtout « les meilleurs accents » sont presque exclusivement réservés à « cette avocate de l'amour libre » alors que Claudine se contente la plupart du temps de l'écouter comme si Annie représentait « non seulement la part refoulée de Claudine mais aussi de Colette ». [3] D'ailleurs, si l'on devait ne retenir qu'un livre parmi le cycle des *Claudine* où l'auteur se plaît à multiplier les images de soi, ce serait *La Retraite Sentimentale* dont il s'agirait ; n'y voit-on pas dans un dédoublement fantasmatique Annie s'entretenir avec Claudine (deux figures pour le moins auctoriales) de ses débuts sur scène avec une actrice dont le nom n'est autre qu'une anagramme de Colette

---

(1) Paul d'Hollander, Notice de *Claudine s'en va*, *op. cit.*, tome I, p. 1375.
(2) *Ibid.*
(3) Paul d'Hollander reprend ici les propos tenus par Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, *op. cit.*.

Willie puisqu'elle s'appelle Willette Collie ? Cette scène s'inspirait du mimodrame *Le désir, L'Amour et La Chimère* au théâtre Michel lorsqu'elle écrivait dans les coulisses *La Retraite Sentimentale* (1). Colonna l'interprète d'ailleurs en ce sens, comme une sorte de « private joke » comme si « en se mettant en scène, Colette inscrivait le cadre où il a été écrit » mais il en arrive également à l'idée que nous suggérions auparavant : « Cette fictionnalisation lui permet aussi de multiplier les hypostases d'elle-même puisque Claudine est déjà une doublure fictive. » (2) Nous pourrions néanmoins regretter que la figure d'Annie ne trouve aucune place dans son analyse alors qu'à nos yeux, elle se justifiait parfaitement.

Loin d'être un fait isolé, Colette utilise encore des patronymes transparents pour le lecteur afin, de toute évidence, qu'on la reconnaisse à travers ces personnages.

Dans « Music-Halls » alors qu'on a l'impression tout au long de la première partie d'assister à une répétition de *La Chair*, le nom de Colette est aisément reconnaissable derrière celui de Loquette puisque seules les consonnes phoniques [k] et [l] subissent une inversion.(3)

Dans *La Vagabonde*, le choix du nom en miroir de Renée Néré fait songer à l'ambiguïté de celui de Colette que l'on peut confondre avec un prénom alors qu'il s'agit de son nom de famille. Elle-même entretient la confusion lorsqu'elle fait dire à Annie sur son double fictif Claudine : « Mais, le moyen de dire « madame » à cette petite femme que tout le monde appelle par son prénom ! » (4) Elle attribue également à Renée

---

(1) Et non pas du scandale autour du baiser avec la marquise de Morny dans *Rêve d'Egypte* puisque c'est le 3 janvier 1907 que fut jouée cette pantomime et que l'achevé d'imprimer du roman est daté du 10 février de la même année. A moins que cette scène n'ait été glissée dans le roman au tout dernier moment (propos de Paul d'Hollander recueillis dans Notes et Variantes de *La Retraite Sentimentale, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 1518.

(2) Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature), op. cit*., tome I, p. 215.

(3) Colette, « Music-Halls », in *Les Vrilles de La Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, pp. 1051-1052.

(4) Colette, *Claudine s'en va, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 547.

l'écriture de trois romans dont les titres s'insèrent parfaitement dans la thématique chère à l'écrivain :

> *Le Lierre sur le Mur* (1) est le souvenir de la chère maison de Saint-Sauveur, entourée des bois où vagabondait la petite fille. *A Côté de l'amour* marque la déception amoureuse. *La Forêt sans oiseaux* (2) le désir d'échapper à la chaîne et à la dépendance du mariage. (3)

Colette, alliant ainsi substitut nominal et livresque, s'insérait de cette façon, selon la terminologie employée par Colonna, dans « une fonction de surcharge » (4) qui permet de renforcer l'homonymie et par là l'identification partielle pour le lecteur de l'auteur à travers son personnage.

A côté de cela, ne pouvons-nous prendre également en compte un autre élément qui revêt, selon nous, une certaine importance : Renée accédant à la fonction de narratrice dans *La Vagabonde*, n'avons-nous pas vu auparavant à quel point une telle focalisation pouvait favoriser l'identification du personnage avec l'auteur par le fait que les événements sont appréhendés à travers son regard ?

Mais Colette va plus loin puisqu'elle multiplie les indices d'ordre factuel c'est-à-dire « ce qu'en termes judiciaires on appelle l'état des personnes ou l'état civil (nationalité, profession, situation familiale, date et lieu de naissance, adresse, caractéristique physique etc…).»(5) Même si

---

(1) A l'origine dans le manuscrit, *La Maison dans la forêt*.
(2) Dans le manuscrit, *L'Esclavage-L'Evadée*. La note fait remarquer, à bon escient, que ces titres évoquent celui initialement prévu pour *Claudine s'en va* : « Je m'évade ».
(3) Nous reprenons ici presque textuellement les informations mentionnées dans la note établie par Madeleine Raaphorst-Rousseau et Claude Pichois (*Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, pp. 1606-1607).
(4) Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*), *op. cit.*, tome I, p.76.
(5) Nous reprenons ici la définition de Vincent Colonna.

Renée ne cherche pas toujours à ressembler à Colette mais à la bohémienne que l'on trouvait sur la couverture de *La Vie parisienne*, la forme triangulaire de son visage la rapproche de son auteur. Elle est décrite comme une femme de lettres « qui n'écrit plus » [1] puisqu'elle fait du music-hall. Elle joue dans *L'Emprise* alors que le titre réel de la pièce lui est apparenté, *La Chair*. Elle a été mariée huit ans [2] à un homme qui avait en commun avec Willy l'obsession des conquêtes féminines et de l'argent, elle finit par divorcer et songe à la deuxième femme de son ex-mari [3]. Le quartier qu'elle habite dans le livre porte le même nom que celui où elle a vécu naguère « Quartier des Ternes » et qu'elle évoque dans *Trois… Six… Neuf*.

En fait, ajoutés aux critères précédents, ces indices laissent peu de doute sur l'intention de l'auteur, pourtant, à eux seuls, « ils ne sauraient suffire à inférer que l'écrivain ait voulu se représenter en les donnant à un personnage. » [4]

Pour *La Seconde*, il est difficile de trancher. Dans le manuscrit du premier état intitulé *Le Double*, l'une des héroïnes, Fanny, parle à la première personne [5](ce qui ne sera plus le cas dans *La Seconde*) et l'auteur lui-même a été confronté à la situation triangulaire qu'il retient pour la version finale du livre.

De *La Seconde*, nous en venons tout naturellement à un autre roman où ses relations avec son deuxième mari demeurent transparentes, *Julie de Carneilhan.* Certes, l'on peut concéder à Claude Pichois et Alain Brunet que

---

(1) Ce qui la différencie ici de Colette .
(2) Pour Colette, il s'agit de dix ans.
(3) Willy a épousé en secondes noces Meg Villars.
(4) Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*), *op. cit.*, tome I, p.95
(5) Alain Brunet, « Du *Double* à *La Seconde* », in *Pour Marguerite Boivin*, Saint-Sauveur en-Puisaye, éd. Amicitiae Gratia, 1993, p. 31.

Colette se peint en partie dans le personnage de Julie dans la mesure où « Colette signe là son portrait un peu à la manière dont elle avait signé dans un miroir celui de *La Vagabonde* Renée Néré ; les initiales de Julie de Carneilhan inversées, deviennent celle de Colette de Jouvenel. » [1] Bien évidemment, on reconnaît le courage et le sens de la dignité de Colette dans l'adversité, le moi mythologique de l'écrivain apparaissant en substrat, une fois encore, à travers l'héroïne. Certes, elle a connu comme Julie deux mariages successifs voués à l'échec et même si son deuxième mari dont elle est divorcée rappelle, à bien des égards, Henry de Jouvenel, ce critère de ressemblance ne saurait lui non plus, plus ajouté aux autres, faire bénéficier ce livre d'un autre statut que celui de roman, tout au plus de roman autobiographique.

Celui de *Chéri* et sa suite, *La Fin de chéri*, doit être scruté avec plus de précautions : Alors qu'on l'a vu, Colette ne vivait pas encore cette tendre complicité avec son beau-fils, à la sortie de *La Fin de Chéri*, leur relation, bien qu'elle arrive à son terme, est de notoriété publique et l'incarnation de Léa au théâtre par Colette favorise une identification rétrospective du personnage pour le lecteur, qui en définitive s'avère beaucoup plus fondée concernant le deuxième livre. On pourrait objecter en la défaveur d'une telle prise de position, que Léa contrairement aux autres représentantes auctoriales (telles que Claudine, Renée…) n'est pas la narratrice de l'histoire, mais Jacques Dupont a raison de souligner que le monologue intérieur utilisé à son endroit peut s'y substituer efficacement [2].

En 1944, Colette alors âgée de soixante-dix ans, nous surprend encore lorsque, se détournant sciemment des événements douloureux de cette période troublée, surgit de sa plume un personnage de jeune fille, Gilberte surnommée Gigi, aux portes de l'adolescence et pas encore entrée dans le monde adulte, dans un recueil intitulé *Gigi* [3] dont elle situe l'histoire au

---

(1) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit.,* p. 446.
(2) Jacques Dupont, *Colette*, Paris, éd. Hachette supérieur, collec. portraits littéraires, 2001, p. 32.
(3) Colette, *Gigi, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV. La postérité finira par ne retenir que la nouvelle du même nom.

temps de la belle époque. Ni la trame de la diegèse (qui correspond aux hésitations d'une jeune fille devant l'idée du mariage et qui finira par le faire non par souci des conventions, mais par amour) ni la période retenue par Colette, ne sont dues, selon nous, au hasard. Le premier mariage de la jeune Gabrielle avec ce parisien renommé qu'était Willy ne remonte-t-il pas au début du siècle dernier? Et de fait, nous ne sommes pas loin de penser que Colette a créé en Gilberte une sorte d'alter ego de la période d'avant son mariage et qu'elle a souhaité, par conséquent, que ce personnage soit perçu comme tel par son lecteur. La première édition de *Gigi,* parue en 1944, était composée alors, en effet, de quatre nouvelles : « Gigi » qui l'ouvrait, « La Dame du photographe », « Flore et Pomone » et se clôturait par « Noces ».[1] En 1945, « Noces » sera évincé au bénéfice de « L'Enfant malade ». [2] Ainsi, Colette nous donne l'impression que son intention initiale était d'opérer un rapprochement dans l'esprit du lecteur entre cette fiction que représente au premier abord « Gigi » et cette nouvelle autobiographique qui relate le jour de son mariage sous des oraisons pour le moins funèbres, « Noces ». Pour reprendre l'image de Michel Mercier, l'on pourrait envisager « Gigi » comme « un conte bleu » et « Noces » comme un « conte noir » [3] en ce sens que « Gigi » peut être interprété comme le passage de l'état de jeune fille à l'état de femme mariée comme si ce récit figurait l'amorce de ce qui va suivre et qui est relatée dans « Noces », le mariage. Eliane Lecarme de renchérir :

---

(1) Colette, « Gigi », « La Dame du photographe », « Flore et Pomone », « Noces », in *Gigi,* éd. du Guilde du livre de Lausanne, juin 1944. C'est cette édition que retiennent les éditions Gallimard, Bibl. de la Pléiade.

(2) Colette, « Gigi », « L'Enfant malade », « La Dame du photographe », « Flore et Pomone », Montrouge, éd. Ferenczi et Fils, 10 octobre 1945, dont nous détenons en notre possession un des originaux.

(3) Michel Mercier, « Gigi ou l'amour à sa naissance », in *Colette,* Colette à l'Ecole *et* Gigi, éd. Société Roman 20-50, Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille III, n° 23, juin 1997, p. 57.

La coexistence, dans la première édition du recueil intitulé *Gigi* (à Lausanne en juin 1944) de « Gigi », texte de fiction, et de « Noces », court récit autobiographique composé en 1924, crée de la même façon une sorte « d'espace autofictionnel »,

> involontaire celui-là, mais chargé de sens. Dans « Noces », Colette raconte son mariage avec Willy, le 15 mai 1893. Bien que composé antérieurement, ce récit, ainsi placé à la fin du recueil, apparaît comme une sorte de pendant et même de suite à « Gigi ». Il invite, tout d'abord, le lecteur à établir des analogies entre la jeune héroïne de fiction et Gabrielle, dont le rapport d'âge et le décalage moral avec le futur mari, « ami de la famille », se ressemblent. Ainsi, « Gigi » et « Noces » apparaissent comme les deux faces d'un même événement, perçu d'abord dans l'espoir du bonheur, ensuite à travers la désillusion rétrospective.(1)

La réflexion d'Eliane Lecarme s'inscrit parfaitement dans notre champ d'investigation même si nous nous empressons d'y soumettre une réserve : cet espace autofictionnel est-il si « involontaire » que la critique le suppose ? Nous répondrons, pour notre part, à cette question, par la négative.

Et il est vrai, qu'à y regarder plus attentivement, les recoupements sont nombreux entre Gilberte et Colette à ses débuts. « L'oncle », Gaston Lachaille, représente un parti intéressant pour Gilberte comme l'était Willy au début du siècle dernier. Comme le montre la correspondance, cela n'a pas échappé à Sido qui avait des ambitions pour sa fille :

> *C'est un enfant* [*Jacques, bien sûr*] *qui doit faire entrer par la grande porte Gabri dans la famille Gauthier-Villars parce que le grand-père est fou de ce petit et il faudra qu'il consente au mariage de son fils avec une fille sans dot à cause de ce petit, sans cela, je crois qu'il faudrait les sommations respectueuses…*(2)

Le téléfilm récent de Caroline Huppert intitulé *Mademoiselle Gigi*, tourné en 2005 pour la télévision (3), apporte un éclairage particulièrement

---

(1) Eliane Lecarme-Tabone, « Gigi et ses sœurs », in *Colette*, Claudine à l'école *et* Gigi, éd. Société Roman 20-50, Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille III, n° 23, juin 1997, pp. 80-81.

(2) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, Paris, éd. Stock, 1999, p. 140.

(3) Le téléfilm *Mademoiselle Gigi* a été diffusé sur France 3 le samedi 29 avril 2006 à 20h50. Le personnage de Gigi est interprété par Juliette Lamboley, celui de tante Alicia par Françoise Fabian (qui avait d'ailleurs interprêté le rôle au théâtre en 1989). Macha Méril est Mamita, Alexis Loret, Gaston.

lumineux sur la figure maternelle, qui ne se trouve pas dans le livre puisque la mère y est quasiment absente, mais qui est pourtant au cœur de la problématique colettienne: cette ambivalence à l'égard de la figure maternelle que nous avions eu l'occasion d'évoquer ailleurs et qu'une étude comme celle de Marie-Françoise Berthu-Courtivron intitulée *Mère et Fille, l'enjeu du pouvoir*, a réussi à percer à jour lorsqu'elle souligne la complexité des rapports mère-fille. Se plaçant au-delà de la *doxa* d'un amour idyllique, réciproque et « sans tache », la critique montre, en effet, que Colette fuit cette mère envahissante dans la réalité et c'est finalement grâce à l'écriture qu'elle finira par renouer les liens. Ainsi, les personnages des femmes dans le téléfilm (Mamita, tante Alicia et Andrée) semblent toutes endosser une des facettes de la personnalité de la véritable mère de Colette comme si la figure maternelle était dotée, elle aussi, d'une faculté de se dédoubler en autant de personnages qui incarneront ses virtualités. Alicia et à un degré moindre la grand-mère Mamita, appelée encore Mme Alvarez [1], révéleraient l'aspect calculateur du caractère de Sido, la douceur et la compréhension seraient du côté d'Andrée, « la mère » dans le téléfilm. Quant à Gaston Lachaille, il n'est pas excessif d'y voir Willy lui-même. Effacé comme le sont souvent les personnages masculins chez Colette, son incarnation à l'écran subit pourtant des fluctuations. Il est peint comme un affreux « noceur » dans les premières adaptations consacrées à la nouvelle et qui sont au nombre de deux, tout d'abord *Gigi*, film réalisé par Jacqueline Audry en 1949 [2] puis dans la version américaine, *Gigi*, comédie musicale

---

(1) Colette dans le livre privilégie l'appellation « Mme Alvarez » comme pour conférer au personnage un aspect digne.

(2) *Gigi*, film réalisé par Jacqueline Audry en 1949 et dialogué par Colette; on trouve dans le rôle principal de Gigi, Danièle Delorme, Franck Villard est Gaston, Yvonne de Bray Mme Alvarez et Gaby Morley, tante Alicia.

réalisée par Vincente Minelli [1] en 1958. Son penchant pour l'alcool et les femmes est, au contraire, édulcoré en 2005 dans le téléfilm de Caroline Huppert, ce qui a pour but de le rendre plus « attachant » [2].

Mais il serait assez arbitraire de cantonner cet ancrage autobiographique au dernier long métrage consacré à cette date à la nouvelle, c'est-à-dire au téléfilm *Mademoiselle Gigi* que nous venons de mentionner ; Jacqueline Audry, en son temps, l'avait suggéré dans un plan séquence assez étonnant : on voyait l'espace d'un instant une jeune femme figurant Colette au temps de la belle époque avec Polaire, accompagnée de Willy, comme « un clin d'œil cinématographique ».

Ainsi, avons-nous montré jusqu'ici qu'il existait par delà le nom propre d'autres moyens pour l'auteur de se révéler à travers un personnage: données onomastiques et factuelles, substitutions livresques en font partie mais aussi, nous venons de le voir, la place d'une nouvelle au sein d'un recueil permet des rapprochements inattendus et favorise des interprétations qu'il ne faut pas négliger.

Pourtant nous partageons les avis de Jacques et Eliane Lecarme qui nous mettent en garde sur une extension trop large du concept d'autofiction qui risque à long terme d'être vidé de son sens : « Dans cette extension du terme, subsiste bien peu d' « auto » et il apparaît quelque chose qui déborde la fiction et qui pourrait être la littérature. » [3]

---

(1) *Gigi* , comédie musicale (oscarisée neuf fois) réalisée en 1958 par une américaine Vincente Minelli et interprétée notamment par trois Français : Leslie Caron dans le rôle de Gilberte, Maurice Chevalier dans celui d'Honoré Lachaille, Louis Jourdan est Gaston. Il est intéressant de constater que *Gigi* connut une certaine notoriété aux Etats-Unis, Audrey Hepburn, actrice américaine célèbre, commença ses débuts au théâtre par l'interprétation remarquée de Gilberte.

(2) Propos d'Eglal Errera (scénariste, en collaboration avec Caroline Huppert, du téléfilm *Mademoiselle Gigi),* recueillis dans *Télérama,* n° 2937, 26 avril 2006, p. 74.

(3) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 269.

C’est pourquoi, il nous semble plus que nécessaire, à cette étape de notre réflexion, de revenir aux livres où l’auteur paraît sous son nom propre.

II) L’apparition de l’auteur : Une autobiographie problématique

Alors qu’on a pu constater l’ancrage biographique voire autobiographique (si l’on prend ce concept au sens large comme nous l’avons fait) dont jouissaient bon nombre des romans de Colette, nous allons maintenant nous demander s’il en va de même pour les livres où l’auteur paraît en son nom propre et si, tel n’était pas le cas, on peut encore, dès lors, les considérer comme des autobiographies.

1) Des *Vrilles de la Vigne* au triptyque

Avant d’aborder l’étude du triptyque (*La Maison de Claudine*, *Sido*, *La Naissance du Jour)* où Colette marque avec *La Maison de Claudine*, en 1922, un véritable retour à l’enfance, il nous paraît non dénué d’intérêt de nous attarder sur un livre antérieur d’inspiration autobiographique, *Les Vrilles de la Vigne*, que l’étude du protocole nominal tendrait à rapprocher d’une autobiographie : Même si un « je » anonyme parcourt majoritairement les textes qui constituent le recueil, le lecteur l’identifie parfaitement à l’auteur par divers recoupements biographiques.[1] Dans « Amours », la narratrice aurait écrit un roman intitulé *La Chatte*.[2] Dans « Toby-Chien parle », son désir de jouer nue et dans le même temps d’écrire des livres tristes et chastes [3] expriment le dilemme de Colette. Elle évoque

(1) Colette, *Les Vrilles de la Vigne*, Texte présenté, établi et annoté par Michel Mercier, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, pp. 959-1063.
(2) Colette, « Amours », in *Les Vrilles de la Vigne*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 983.
(3) Colette, « Toby-Chien parle », in *Les Vrilles de La Vigne , Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 994.

également les nombreuses infidélités de Willy avec ses fausses Claudine qui singeaient « la vraie [1] ». Dans « Music-halls », on vient de le voir, alors que le début reprend une répétition de *La Chair,* le nom de l'auteur transparaît derrière celui de Loquette. Nous avons encore retenu précédemment la partie biographique (voire autobiographique) de la première nouvelle qui ouvre le recueil, en soulignant sa fonction de parabole, le rossignol libéré des vrilles de la vigne figurant la propre libération de l'auteur et sa naissance à l'écriture.

Pourtant si ce livre nous paraît primordial à cette étape de notre réflexion, c'est surtout parce que Colette y affirme sa véritable identité : « Vous êtes Claudine et je suis Colette.» [2] Elle tend par là même à rompre avec son double même si une lecture plus attentive nous montrera que cette rupture est moins radicale qu'il n'y paraît, en tout cas source de conflit pour l'auteur lui-même. [3] Son nom apparaît encore dans « Belles de Jour »[4] où Valentine l'invective en employant des stéréotypes familiers au lecteur de l'univers de Colette : « Vous êtes étonnante, vous qui vivez avec votre chien, votre chatte et votre livre. [5]» Avec les deux autres nouvelles à suivre, « De quoi est-ce qu'on a l'air ? » et « La Guérison », elle y pratique d'ailleurs une sorte d'autocélébration. Valentine, de nombreuses études ont été menées en ce sens, ne recouvre, en fait, aucune personne célèbre mais servirait en quelque sorte de repoussoir à l'anticonformisme de Colette qui

---

(1) Colette pense bien évidemment à elle-même lorsqu'elle évoque la vraie Claudine.
(2) Colette, « Le Miroir », in *Les Vrilles de La Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 1030.
(3) Nous ne nous attarderons pas sur ce point car cela fera l'objet d'une étude plus poussée ultérieurement.
(4) Colette, « Belles de jour », in *Les Vrilles de La Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 1007.
(5) C'est nous qui soulignons. *Ibid,* p. 1010.

se situe en marge de la société de l'époque de part sa situation de femme divorcée, ancienne danseuse de music-hall et écrivain. La *Maison de Claudine* marquera donc un tournant dans la carrière de l'écrivain par le fait qu'il va composer la première partie d'un triptyque avec *La Naissance du Jour* (1928) et *Sido* (1930) où l'auteur effectue un véritable retour à l'enfance.

Dans *La Maison de Claudine* apparaissent, en effet, pour la première fois, sa mère, Sido, son père, ses frères, Achille et Léo, ainsi que « sa sœur aux longs cheveux » mais aussi elle-même sous le surnom de Minet-chéri. Elle signale indirectement comme tel son patronyme Colette par deux fois ; d'abord, lorsqu'elle nous apprend que sa mère appelait son père par son nom de famille « Colette » [1], puis il est repris dans l'invective de la mère adressée au père : « Tout l'égoïsme des Funel et des Colette est en toi ? Pourquoi t'ai-je épousé ? » [2] C'est sous ce nom qu'elle paraîtra désormais dans les livres qui relèvent plus du domaine de l'autobiographie que ce soit dans *Sido, La Naissance du Jour* et dans bien d'autres encore. Pour en revenir à *La Maison de Claudine*, force est de constater que contrairement à *Sido* où la plupart des patronymes font référence à des personnes réelles (la famille Vivien, Adrienne de Saint-Aubin, la mère Adolphe, Jean Cèbe, Miltor…), certains dans *La Maison de Claudine* (tels M. Trinitet) sont inconnus et confèrent au livre un statut indécidable. D'autres patronymes subissent seulement des déformations : la servante de Sido ne s'appelle pas Joséphine mais Adélaïde; quant à M. Trouillard, alors qu'il jouissait de son véritable nom dans *Claudine à l'Ecole*, ultime paradoxe, il devient M. Rouillard dans *La Maison de Claudine.* De même, certains éléments

---

(1) Colette, « Papa et Mme Bruneau », in *La Maison de Claudine, Oeuvres Complètes, op. cit*., tome II, p. 997.
(2) Colette, « Le Rire », in *La Maison de Claudine*, *Oeuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 1049.

biographiques mineurs ne sont pas respectés dans le livre, les parents du premier mari de Sido, Jules Robineau, n'étaient ni gentilhommes, ni verriers comme le prétend Colette, mais propriétaires terriens [1], quant au métier exercé par la maîtresse de ce dernier, il s'agissait de celui de chambrière et non de lavandière [2]. A côté de cela, Colette va jusqu'à se contredire en donnant deux versions différentes à l'origine du surnom de sa mère : anodin dans *La Maison de Claudine* « Jules apprit son nom et qu'on l'appelait « Sido », pour abréger Sidonie » [3], celui-ci bénéficie d'une formule exclusive dans *Sido* « celle qu'un seul être au monde - mon père - nommait « Sido » ». [4]

Mais à bien y réfléchir, ces déformations de la réalité sont peut-être de peu d'importance et en définitive le fruit d'un paradoxe que souligne Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* :

> L'attitude du lecteur : si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations etc.). En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier […] [5]

Quant à *Mes Apprentissages*, bien que nous nous soyons largement inspirée de ce livre pour éclairer le cycle des *Claudine*, nous devons toutefois préciser que loin d'apparaître comme une révélation au lecteur de l'époque, il ne fait que confirmer des épisodes de la vie de Colette en

---

(1) Maurice Delcroix, Notes et variantes de *La Maison de Claudine*, *Oeuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 1631.
(2) *Ibid*, p. 1632.
(3) Colette, « Le Sauvage », in *La Maison de Claudine*, *Oeuvres Complètes*, *op. cit*, tome II, pp. 971-972.
(4) Colette, *Sido*, *Oeuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 505.
(5) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit*., p. 26.

relation avec son œuvre dont celui-ci avait déjà eu vent. N'oublions pas que la dissension au sein du couple était portée sur la scène publique et engendrait de nombreux scandales (il n'est qu'à se rappeler l'épisode « des twins » pour s'en persuader). Néanmoins, Jacques Dupont a raison de mettre en avant que ces apprentissages se distinguent également par ce qu'ils taisent. Il en arrive au paradoxe suivant lequel Colette ne s'attarde pas sur deux aspects essentiels de ses apprentissages auxquels le lecteur était pourtant en droit de s'attendre : sa vocation d'écrivain mais aussi ses relations saphiques avec d'autres femmes. Ainsi qu'il le constate, « le séjour à Bayreuth semble s'être passé sans Georgie ».[1] Missy et Renée Vivien ne sont pas évoquées, quant à Nathalie Cliford Barney Colette n'approfondit pas les relations qu'elle a pourtant entretenues avec elle, d'où le trait d'ironie mérité lancé par Jacques Dupont : « L'on pourrait presque la prendre pour une relation mondaine.» [2] Toutefois, lorsqu'il explique ces silences par le souci de discrétion de l'auteur à l'égard des deux femmes qui étaient encore en vie, comment expliquer son mutisme concernant Renée Vivien qui n'était pourtant plus de ce monde à la publication du livre ? Même si la question reste ici ouverte, nous pouvons tout de même reconnaître à l'avantage de Colette que si elle ne l'a pas fait, c'est peut-être parce qu'un autre de ses livres, *Le Pur et L'Impur*, avait déjà traité ce sujet quatre ans auparavant.[3] Même si, il est vrai que dans ce livre Colette ne prend pas une part active à l'histoire et se dessine en filigrane derrière la silhouette d'une narratrice qui endosse plutôt le rôle de témoin, certains indices ne peuvent cependant pas tromper le lecteur sur son identité. La

---

(1) Jacques Dupont, Notice de *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1696.
(2) *Ibid.*
(3) Colette, *Le Pur et L'Impur*, Texte présenté, établi et annoté par Jacques Dupont, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, pp. 554-653.

narratrice est un auteur célèbre qui a écrit Chéri [1], elle a fait de la pantomime et s'est montrée dévêtue sur scène (cela lui donne l'occasion de rapporter une conversation truculente qu'elle aurait eue avec le peintre Boldini qui la portraitura) [2], plus anecdotique elle possède un chien Toby [3]. Mieux encore, Renée Vivien l'interpelle à plusieurs reprises et la transcription phonétique du nom rend parfaitement compte de l'accent anglais inimitable du poète : « mon pethit Coletthe ». [4] Elle fait également référence à certains épisodes de sa vie aisément discernables pour le lecteur : son installation rue Jacob avec son premier mari M. Willy [5], les années de sa vie où elle était habillée à la manière d'un homme [6]. La relation triangulaire qu'elle connut pendant son second mariage est prolongée également par une analyse finement menée sur « les reflets de miroir à miroir », plus qu'une rivalité, qu'entretiennent deux femmes, par delà l'homme, dans ce genre de situation [7].

2/ Vers un arrière plan fictionnel

Le mutisme (que certains pourront prendre avec raison pour la déclinaison du mensonge ici) et surtout les quelques déformations que nous venons de constater sont de peu d'importance en comparaison de ce que l'on sait de *La Naissance du Jour* en l'état actuel des connaissances sur le livre. Les lettres de Sido présentées typographiquement comme les

---

(1) Colette, *Le Pur et L'Impur*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III p. 576.
(2) *Ibid*, p. 590
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid*, p. 598, 600…
(5) *Ibid*, p. 629
(6) *Ibid*, p. 586
(7) *Ibid*, p. 651.

véritables lettres écrites par sa mère - en ouverture de la première, on trouve l'intitulé « Monsieur », elles sont toutes mises en italiques - font en fait

l'objet d'un travail d'écriture voire de réécriture. Colette les sélectionne, en retient les meilleurs fragments - de sorte que parfois deux lettres se voient ramenées à une seule -, retravaille le style, n'hésitant pas à contrarier, si nécessaire, leur sens d'origine. Ainsi la lettre ouvrant le livre va-t-elle à l'encontre de la réalité : tandis qu'elle refuse dans celle-ci de rendre visite à sa fille sous le prétexte qu'elle veut assister à l'éclosion de son cactus rose qui ne fleurit qu'une fois tous les quatre ans, la véritable correspondance reflète, au contraire, la joie non dissimulée de Sido à l'idée de voir Colette « qu'elle ne voit pas si souvent ». Néanmoins, si *La Naissance du Jour* apparut, dès sa publication, comme un ouvrage un peu troublant « par le mélange apparent de biographie et de fiction » [1], la raison en est ailleurs : alors que la première partie nous fait songer à une longue méditation au fil du temps, la narratrice revenant à loisir sur ses expériences antérieures, parlant de sa mère, Sido, le lecteur est désorienté. Mais laissons la parole à un critique de l'époque, Benjamin Crémieux qui en expose les raisons :

> Au moment où nous saluons avec joie cette absence de fiction, ce tête-à-tête confiant auquel nous sommes invités, voici que l'auteur nous détrompe en introduisant dans son livre une jeune fille peintre, Hélène Clément, et Valère Vial, décorateur et « ensemblier ». Nous nous demandons d'abord si ce ne sont pas là deux « personnalités » moins connues que les précédentes et que nous ignorons. Mais non, il s'agit bien d'un héros et d'une héroïne de roman, et le sujet du roman qui commence vers le milieu du livre, c'est un homme entre une jeune fille et une femme de cinquante ans, mais la femme de cinquante ne prend pas, elle, de pseudonyme, c'est Colette. [2]

Malgré le ton péremptoire qu'utilise Benjamin Crémieux pour affirmer la fictionnalité des deux personnages , il ne reflète pas en cela la critique, dans son ensemble, qui s'est largement interrogée sur un modèle possible de Vial

---

(1) Michel Mercier, Note sur le texte de *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 1388.
(2) *Ibid*. Benjamin Crémieux, *Les Annales politiques et littéraires*, 1er mai 1928.

en la personne de celui qui deviendra son troisième mari, Maurice Goudeket. Alors que celui-ci récuse vigoureusement une telle assimilation [1], nous épousons, pour notre part, la démonstration de Michel Mercier qui pense que Goudeket se situerait plutôt dans « l'ombre de cet homme » laissée par le deuxième couvert au début. Il consacrerait l'avènement d' « un homme-fleur » qui, pour reprendre la formule du critique « saurait aimer tendrement la femme et respecter, en se tenant à distance en lui laissant le champ libre, l'écrivain » [2].

A y regarder de plus près, nous avons retrouvé un processus créatif similaire à celui de *La Naissance du Jour* dans deux recueils *Bella-Vista* [3] et *Chambre d'hôtel* , « processus créatif qui consiste », selon l'analyse de Marie-Christine Bellosta, « à s'utiliser elle-même comme personnage dans des récits reposant sur des anecdotes fictives » [4]. Mais bien plus que pour *La Naissance du Jour*, le caractère imaginaire des histoires racontées n'apparaît pas au premier abord, bien au contraire, Colette leur donne l'apparence d'autobiographies.

Ainsi, dans la nouvelle « Bella-Vista », l'écrivain Colette se dessine derrière la silhouette de la narratrice : elle emporte avec elle un papier bleu pervenche [5], elle parcourt la France en effectuant de nombreuses

---

(1) Lorsqu'on l'interroge sur ce point, Maurice Goudeket répond : « Je ne suis pas le modèle de Vial et ne saurait l'être ».
(2) *Ibid*, p.1384
(3) Dans le recueil *Bella-Vista* ce processus concerne trois nouvelles : « Bella-Vista », « Gribiche », « Le Sieur Binard » mais pas « Le Rendez-vous ».
(4) Marie-Christine Bellosta, Notice du recueil *Bella-Vista*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p.1825.
(5) Colette, « Bella-Vista » in *Bella-Vista, Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 1099.
(6) *Ibid.*
(7) *Ibid*, p. 1128.

conférences [6], maintient sa correspondance pendant ses voyages [7] et est

(1) Colette, « Bella-Vista » in *Bella-Vista, op. cit.*, tome III, p. 1097.
(2) Marie-Christine Bellosta, Notice de la nouvelle, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, pp. 1836-1837.

désignée tout au long de la nouvelle par le respectueux « Madame Colette » comme elle le sera d'ailleurs, à la fin de sa vie, lorsqu'elle aura atteint la notoriété. Elle propose, dans cette nouvelle, une sorte de pacte à son lecteur par lequel elle s'engage à parler des « blancs » de l'existence :

> Ces « blancs » qui se chargèrent de me fournir l'anecdote, les personnages émus, égarés, illisibles ou simples. Je ne finirais pas ma tache d'écrivain sans essayer comme je veux le faire ici, de les tirer d'une ombre où les relégua l'impudique pudeur de parler de l'amour en mon nom personnel. » (1)

Ainsi, Colette ne laisse pas de doute sur ses intentions au lecteur, elle donne cette histoire comme tirée de ses souvenirs personnels : elle aurait acheté une maison dans le midi en 1923 et aurait séjourné, pendant qu'on y faisait des travaux, à 40 km de là, dans un hôtel appelé « Bella-Vista ». Mais alors que M-Ch. Bellosta nous informe que « même si cela pouvait paraître plausible à ses lecteurs », cela ne s'était pas passé de cette manière dans la réalité ; nous comprenons tout de même, à la lecture de son étude, que Colette aura néanmoins séjourné, en 1926, dans un hôtel tenu, non pas par un faux couple lesbien comme dans le roman, mais par un couple d'« homosexuels ». (2) En fait, le paradoxe réside en ce que les déformations du réel - pourtant plus conséquentes ici qu'elles ne l'étaient dans *La Maison de Claudine* - , engendrent, dans la nouvelle, peu de suspicion chez le lecteur. Alors qu'on avait suggéré l'idée précédemment que plus que le résultat c'est surtout l'intention de l'auteur qui prime pour que l'on perçoive le texte comme autobiographique, cela s'explique sans doute par le fait que Colette tend à manipuler le lecteur en affichant des intentions autobiographiques qui ne sont pas les siennes et ce, afin de dissimuler le véritable enjeu du texte que l'on comprend à la fin : le couple que l'on prenait pour des lesbiennes est pourtant un couple hétérosexuel.

« Gribiche » se donne encore à penser comme un témoignage autobiographique, l'histoire se serait déroulée entre 1905 et 1910 [1] alors que Colette âgée de trente-deux ans [2] était séparée de Willy (elle dit avoir « souffert par un seul homme ») [3] et devait subvenir seule à ses besoins. Pour ce faire, elle se produisait sur scène dans des revues de music-hall. Alors qu'aux yeux du public, elle représentait l'auteur des *Dialogues de Bêtes* depuis 1904, elle raconte qu'elle devait, à ce titre, le privilège de jouer un rôle dans un sketch. L'ironie de Colette perce lorsqu'elle parle d' « honneur » :

> Mon rôle, au programme, s'intitulait Miaou-Ouah-Ouah, sketch. En l'honneur de mes premiers *Dialogues de Bêtes*, les auteurs de la revue me confiaient le soin d'aboyer, et de miauler, le reste consistant surtout en un maillot mordoré et un petit pas de danse. [4]

A cette époque (entre 1905 et 1910) elle était novice dans le métier et répondait au nom accolé de Colettevilly. Elle aurait donc assisté à la mort lente d'une jeune actrice de music-hall succombant à un avortement raté tandis que celui-ci était illégal et sévèrement réprimé par la loi à cette époque. Eu égard à l'aridité du traitement de la question et afin de ne pas mettre en cause un certain nombre de personnes, Colette se serait vue - ce qui paraît pour le moins envisageable - dans l'obligation de travestir le nom de la jeune actrice, ceux de ses camarades mais aussi celui du music-hall. Bien que là aussi, cela ait pu paraître plausible au lecteur de son temps, M-Ch. Bellosta de nous détromper en rétablissant une fois encore, au plus juste, la réalité biographique de Colette :

---

(1) Colette, « Gribiche », in *Bella-Vista*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1145.
(2) *Ibid*, p. 1149.
(3) *Ibid.*
(4) Colette, « Gribiche », *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1145.

> Les lecteurs de son temps ne connaissaient pas assez sa vie pour savoir qu'en 1905, elle ne s'exhibait pas encore sur les scènes publiques, et qu'elle ne joua jamais qu'un seul rôle de chatte dans une revue de music-hall : la pantomime ici nommée *Miaou-Ouah-Ouah, sketch* rappelle *La Chatte amoureuse*, donnée au Ba-Ta-Clan, dans la revue *Ça grise !* en 1912 - et un détail du manuscrit confirme que c'est bien sur les souvenirs de cette année-là qu'elle prend appui. (1)

De la même façon, il n'est pas anodin que Colette ouvre la nouvelle « Le Sieur Binard » sur une peinture de son demi-frère Achille et qu'elle en fasse le personnage principal de l'histoire, elle tend par là même à ancrer cette nouvelle dans une sorte de suite aux nombreux textes consacrés à la peinture des siens. Cela confère ainsi au personnage de Binard une réalité biographique qu'il n'a pourtant pas à l'origine, encore renforcée par cette discrétion affichée de l'auteur :

> Il va sans dire que je change le nom du père de famille grisonnant et robuste, qui vint sur sa bicyclette demander que mon frère se rendît au chevet de sa fille, par un crépuscule d'il y a environ quarante-huit ans. (2)

Ainsi, loin d'être un fait isolé, nous retrouvons encore cette même démarche dans un autre recueil intitulé *Chambre d'hôtel* (1). M-Ch.

---

(1) Marie-Christine Bellosta, Notice de la nouvelle « Gribiche », *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1853.
(2) Colette, « Le Sieur Binard », in *Bella-Vista, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p.1212.

Bellosta a raison d'en souligner la profonde parenté avec le recueil *Bella-Vista*, bien plus qu'avec *La Naissance du Jour* :

> Ce n'est pas un hasard si Colette évoque son séjour fictif à *Bella-Vista* au détour d'une phrase de « La Lune de Pluie » : elle poursuit ici la même démarche que celle qu'elle avait menée, en 1937, dans les nouvelles « Bella-Vista », « Gribiche » et « Le Sieur Binard ».(2)

Elle confère, en effet, aux deux nouvelles un même semblant d'autobiographie.

« La Lune de Pluie » retracerait sa rencontre avec les nouveaux locataires de l'appartement de la rue Jacob où elle résida avec Willy pendant plusieurs années. Mais l'aspect autobiographique n'est pas là où on l'y attendrait : il se situerait plutôt dans la description de l'atmosphère très particulière du lieu - que le lecteur ne peut ignorer depuis la parution de *Mes Apprentissages* - mais aussi dans l'évocation de cette Rosita, sorte de double de Colette elle-même lors de son premier mariage.

Néanmoins, force est de constater avec M-Ch. Bellosta que des deux nouvelles, « Chambre d'Hôtel » va plus loin dans l'affectation de l'autobiographie » (3) : elle s'y présente, certes, comme un écrivain, artiste de music-hall de surcroît ; « Chambre d'hôtel » rappelle encore la station thermale d'Uriage mais contrairement aux romans précédents, Wague, Palmyre, Buysens paraissent, pour la première fois, sous leurs vrais noms, mais surtout « la narratrice fait semblant d'appuyer ses souvenirs sur des notes prises à l'époque des faits racontés ». (1) Pourtant à bien y réfléchir,

---

(1) Remarquons que ce processus créatif se généralise puisqu'il s'étend dans le recueil *Chambre d'hôtel* à l'ensemble des nouvelles : « Chambre d'hôtel » mais aussi « La Lune de pluie ».
(2) Marie-Christine Bellosta, Notice de *Chambre d'hôtel, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p.1065.
(3) *Ibid,* p. 1066.

(1) Marie-Christine Bellosta, Notice de *Chambre d'hôtel, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p.1066.

comme le remarque M-Ch Bellosta, les quelques paragraphes de « Chambre d'Hôtel » qui concernent la vie du music-hall renvoient non pas à des pages autobiographiques mais à l'univers fictif de *La Vagabonde*, de *l'Envers du Music-hall* ou de *Gribiche*. Mieux, les notes sur lesquelles elle semble s'appuyer pour relater cette histoire ne correspondent pas du tout à la méthode de travail de l'écrivain ou plus exactement à son absence de méthode, qu'elle expose à plusieurs reprises : d'abord, dans un article publié dans le *Figaro* du 30 octobre 1937 intitulé « Mes Idées sur le roman »: « Mon humiliant destin d'auteur qui n'est pas sûr avant d'écrire de ce qu'il écrira » [2] ou lors de ses entretiens avec André Parinaud : « Ils (mes personnages) m'ont souvent fait la blague de bifurquer avant la fin. » [3]

Ainsi, l'on peut dire que l'analyse textuelle nous confronte au paradoxe suivant : les romans jouissent d'un tel ancrage autobiographique qu'ils nous donnent parfois l'impression de dépasser le statut de simples romans, au contraire de certains livres d'apparence autobiographique qui ne peuvent être reconnus comme tels dans la mesure où ils reposent sur des anecdotes fictives. [4] En vue d'apporter des éléments d'éclaircissement, il nous semble judicieux de nous arrêter sur la deuxième modalité envisagée par Philippe Lejeune, celle reposant sur le pacte contracté par l'auteur.

---

(2) Colette, « Mes Idées sur le roman », *Le Figaro*, 30 octobre 1937, cité dans *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1831.
(3) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud*, Paris, éd. Ecriture, 1996, p. 118. Les entretiens de Colette avec André Parinaud ont été enregistrés par la Radiodiffusion française fin 1949-début 1950 et diffusés en vingt-sept émissions du 20 février au 26 mai 1950 sur la chaîne nationale (France 3).
(4) Nous songeons ici en particulier à *La Naissance du Jour* et aux deux recueils *Bella-Vista* sans la nouvelle « Le Rendez-vous » et *Chambre d'hôtel*. Le traitement de la question est plus complexe pour des livres tels que *La Maison de Claudine* et *Sido*.

III) Un pacte autofictionnel

Bien que nous ayons vu auparavant que Colette n'avait contracté explicitement aucun pacte autobiographique autre que le protocole nominal d'identité minimale inhérente à toute autobiographie, l'on peut se demander si elle ne l'a pas effectué par d'autres moyens. En effet, alors que Philippe Lejeune dans *L'Autobiographie en France* refuse d'inclure les textes de Colette parmi les autobiographies dans la mesure où seules figurent parmi elles celles revendiquées explicitement par Colette [1], il révise son jugement dans *Le Pacte Autobiographique* en soulignant la diversité des formes que peut revêtir ce pacte résidant essentiellement « dans l'intention de l'auteur d'honorer sa signature » [2]. Dans le prolongement de cette réflexion, il nous a paru judicieux de procéder à un examen attentif du paratexte et du métatexte afin de procéder à l'identification du pacte contracté par l'auteur. Rappelons que le paratexte est constitué, selon la terminologie de Gérard Genette, du péritexte et de l'épitexte, le péritexte désignant selon lui, « tout ce qui se trouve autour du texte, dans l'espace même du volume, comme les titres de chapitres ou certaines notes » [3]. Dans un souci d'exhaustivité, il nous paraît non dénué d'intérêt de reprendre ici la liste élaborée par Christine Montalbetti des éléments péritextuels que l'on peut trouver à la « frange » du texte, selon l'expression même de Philippe Lejeune : « présentation éditoriale, nom d'auteur, titre, intertitre, dédicace, épigraphe, préface, notes… » [1]. L'épitexte se situerait encore autour du texte mais à une distance plus respectueuse […] généralement sur un support médiatique (interview, entretiens ou sous le

(1) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France, op. cit.*, p.17.
(2) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 26.
(3) Gérard Genette, *Seuils,* Paris, éd. du Seuil, 2002, p.10.

couvert d'une communication privée : correspondances, journaux intimes et autres) [2]. Quant au métatexte, il correspond à « la relation critique » « c'est-à-dire à la relation on dit plus couramment de commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle » [3].

Nous allons donc procéder de la même façon que précédemment c'est-à-dire opérer en deux temps, étudier le discours de notre auteur Colette (en d'autres termes métatexte et paratexte) dans ses romans à l'arrière-plan autobiographique pour étendre notre champ d'investigation aux « autobiographies romancées » pour employer un terme oxymorique qui reflète bien leur position paradoxale.

1) Les romans à l'arrière-plan autobiographique

Commençons tout naturellement par le cycle des *Claudine*.

Arrêtons-nous, en premier lieu, à la préface de l'édition originale de *Claudine à l'Ecole* en 1900. Dans cette préface, Willy dit avoir reçu un manuscrit par la poste dont il se ferait l'intercesseur auprès de ses lecteurs. Insistant sur son caractère d'authenticité, ce manuscrit se serait présenté à lui comme le journal d'une jeune fille, plus loin il le désigne encore par une périphrase qui est la définition même du journal : « une autobiographie dévidée au jour le jour ». L'éditeur Pierre Valdagne, en tout cas, émet de fortes réserves quant à l'intérêt de publier une telle préface, la raison principale invoquée nous paraît intéressante à relever :

> Mon cher ami,
>
> J'ai lu votre préface et j'ai voulu la faire lire à Ollendorf. Nous pensons, tous les deux, qu'elle a ce grand défaut de laisser croire que le roman n'est pas de vous. Croyez-vous,

---

(1) Christine Montalbetti, *Genette, une poétique ouverte*, Paris, éd. Bertrand Lacoste, 1998, p. 65.
(2) Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 10.
(3) Christine Montalbetti, *Genette, une poétique ouverte*, *op. cit.*, p. 65.

vraiment, que cette préface soit utile, elle retarde le lecteur, appuie sur le côté scabreux… enfin, si vous avez une minute nous aimerions bien causer avec vous.

Bien cordialement.

Pierre Valdagne. (C'est nous qui soulignons.) [1]

Mais Willy se fait insistant et pour le convaincre, il allégua deux raisons, la première que ce serait un moyen efficace de répondre aux critiques remettant en cause la moralité du livre, la deuxième - qui nous paraît de loin la plus problématique - que le lecteur ne pouvait se méprendre sur un artifice littéraire qui sous-tend que le pacte référentiel soit reconnu comme fictionnel [2]. C'est donc sur ce deuxième point que nous aimerions revenir. Comment Willy pouvait-il être si sûr que ce pacte fonctionnerait ? L'intuition de l'éditeur n'avait-elle pas quelque fondement dans le sens où nous pourrions nous demander tout à fait légitimement si Willy le souhaitait vraiment. Son intention n'était-elle pas plutôt d'aménager un espace d'ambiguïté pour attiser la curiosité du lecteur sur une question extratextuelle ? L'anecdote de Colette ne prend-elle pas tout son sens lorsqu'elle mentionne la question pleine de sous-entendus de Willy dans *Mes Apprentissages* ? : « Mais vous savez que cette enfant m'a été précieuse ? Si, si précieuse. Elle m'a conté sur « sa laïque » des choses ravissantes ! »[3] Nous voyons là, en fait, une parfaite illustration de la théorie de Gérard Genette selon laquelle « le paratexte peut s'étendre au contexte » [4] dans la mesure où un fait connu du public peut modifier la lecture du livre. En effet, n'est-ce pas le cas ici lorsque Willy, à partir de *Claudine à Paris,* par goût de la publicité, certainement, ou encore par mégalomanie selon Colette, se promenait avec « ses twins » (Colette et Polaire), toutes deux à la ressemblance du personnage de Claudine ? Ne

(1) Paul d'Hollander, Notes et variantes de *Claudine à l'Ecole, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 1254.
(2) *Ibid.*
(3) Colette, *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1023.
(4) Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 13.

tendait-il pas à favoriser de la sorte un rapprochement entre Colette et son héroïne aux yeux du public ? Ainsi, même si le rapprochement de Claudine avec son auteur semble, de toute évidence, dater de *Claudine à Paris* pour le public, une lettre de Willy adressée à Rachilde, pour la remercier de la parution de son article à la sortie de *Claudine à l'Ecole*, atteste que Willy n'en faisait pas mystère et ce dès le premier livre, tout au moins auprès du milieu lettré parisien. « Evoquant les notes de sa femme », il écrit à propos de *Claudine à l'Ecole* :

> Notes, qu'il a fallu (oui, il a fallu, oui je vous assure) affadir et féminiser pour la vraisemblance : avant cette édulcoration, qu'elles étaient d'une âpre et amusante spontanéité garçonnière ! (1)

François Caradec cite encore deux lettres de Colette toujours adressées à Rachilde (2) où l'on voit que celle-ci ne s'est pas contentée de se taire :

> Il y a des tas d'années que j'avais ce gros tas de notes en journal, mais je n'avais pas osé croire que ce fût lisible. Mais grâce à la Belle-Doucette qui a élagué et atténué des crudités par trop claudinières, Claudine est devenue acceptable - et Colette aussi. (3)

Mais qu'en même temps elle souhaitait préserver son anonymat : « Fichtre non, il ne faut pas me nommer dans *Claudine* ! Raison famille, convenances, relations, patati, patata… Willy tout seul ! A Willy, toute cette gloire ! » (4) Ainsi, lorsqu'on se penche sur les nombreux témoignages de l'époque, en prenant garde de ne pas tomber dans le piège

---

(1) Paul d'Hollander, Notes et variantes, *Claudine à l'Ecole*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 1256.
(2) Fragments de deux lettres à Rachilde de 1901 et de 1900 (collec. R. Anacréon).
(3) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, Paris, éd. Arthème Fayard, 2004, pp. 129-130.
(4) *Ibid*, p. 131.

de la connaissance rétrospective, l'on se rend vite compte que ce que l'on pourrait considérer comme un livre de souvenirs, *Mes Apprentissages,* ne reflète pas fidèlement la réalité du « mystère Claudine ». Tandis qu'il nous laissait concevoir que seul Catulle Mendès avait percé le mystère, nous partageons le point de vue de Jacques Dupont qui déclare :

> On peut donc penser qu'au moins dans les milieux littéraires parisiens le « secret » était connu par plus de gens que le seul Catulle Mendès et, que « l'anonymat » dont parle Colette était passablement entamé. (1)

C'est le cas, on vient de le voir, du critique littéraire Rachilde mais aussi de son mari Alfred Vallette, également de M. Delpit (l'éditeur de *Claudine à l'Ecole* qui avait vu les manuscrits corrigés, par endroits, de l'écriture de Willy) et de bien d'autres encore qu'il serait fastidieux de tous énumérer ici. Toujours est-il que *Claudine à l'Ecole* est accueilli dans le village natal de Colette, Saint-Sauveur-en-Puisaye, comme un roman à clef. Il donna, en effet, lieu à de nombreuses transpositions et d'ailleurs n'avons-nous pas constaté auparavant à quel point les patronymes des habitants étaient aisément reconnaissables par le fait qu'ils subissaient peu de modifications, parfois pas du tout ? Les répercussions ne se firent pas attendre, Elisabeth Charleux-Leroux en témoigne : « L'adjointe de Melle Sergent fut contrainte pour taire les mauvaises langues et apaiser les autorités universitaires de quitter Saint-Sauveur en 1902. » (2) C'est aussi après la sortie du livre que « de nombreux ragots auraient circulé sur les goûts homosexuels de la directrice ». (3) Ainsi, il ne fait guère de doute, selon nous, bien que Claude

---

(1) Jacques Dupont, Notes et variantes de *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 1759.
(2) Paul d'Hollander, Notes et variantes de *Claudine à l'Ecole, op. cit*., tome I, p. 1270. Celui-ci dit tirer ses renseignements de l'article d'Elisabeth Charleux-Leroux intitulé : « Réalité et fiction dans *Claudine à l'Ecole* », *op. cit.*.
(3) *Ibid*, p. 1261.

Pichois et Alain Brunet l'expriment sous forme d'interrogation [1], que la raison pour laquelle Willy déclina l'invitation de Melle Sergent, en 1896, s'explique surtout par le fait qu'il redoutait les répercussions du livre qui n'allait pas tarder à sortir. Dans le même ordre d'idées, alors que Colette relate dans *Notes de Tournée* sa tournée à travers la France où elle reprend le rôle de Claudine, la troupe s'arrête à Auxerre, non loin de Saint-Sauveur [2]. Colette avoue son émotion mais aussi peut-être par souci d'opportunisme ou de publicité, elle revendique, pour la première fois, Montigny en Fresnois comme la transposition romanesque de Saint-Sauveur. Même si cette assomption laisse peu de place à l'art de la nuance dont Colette s'est révélée maîtresse à différentes reprises, nous rejoignons Vincent Colonna lorsqu'il souligne le statut un peu particulier de telles indications données par l'écrivain dans le corps du texte. Celles-ci seraient, selon lui, « une façon peu élégante et peu sûre de procéder ». Même si le critère esthétique nous paraît, pour notre part, quantité négligeable (il enlèverait dit-il « au lecteur le plaisir de les découvrir par lui-même »), nous aimerions mettre en avant le deuxième point qu'il soulève « peu sûre car le lecteur peut mettre en doute ces informations qui sont données dans un texte, qui après tout est une fiction ». Il ajoute plus loin que « le péritexte qui surplombe le texte » lui paraît d'ailleurs « à tort ou à raison […] doté d'un statut de vérité plus consistant qu'une fiction » [3]. Mais l'on peut justement se demander si tel n'était pas le but recherché par Colette, amenant par là même un espace d'ambiguïté sans que le lecteur en soit toujours pleinement conscient. Tandis que nous en étions arrivée précédemment au constat que Colette avait emprunté de nombreuses

---

(1) Claude Pichois et Alain Brunet, « Madame Gauthier-Villars », in *Colette*, *op . cit.,* p. 67.
(2) Colette, *Notes de Tournée*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 203.
(3) Vincent Colonna, *L'Autofiction, (Essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*, *op. cit*., tome I, p. 112.

circonstances à sa vie réelle dans *Claudine à Paris,* le livre consacre l'arrivée d'un autre personnage, Maugis. Ce personnage est décrit, dans *Mes Apprentissages,* comme un sosie de Willy et Colette témoigne de son trouble à chacune de ses apparitions sur scène lors de la reprise de *Claudine à Paris* au théâtre. Concédant que « Henry Maugis est peut-être la seule confidence que M. Willy nous ait faite sur lui-même » [1] elle en arrive à la conclusion que « ce Maugis-là n'est pas de moi ». [2] Pourtant la mise en garde précédente de Vincent Colonna se révèle efficiente ici dans la mesure où le métatexte se contredit. Dans *Mes Apprentissages*, Colette assurera avoir créé « un petit personnage de pédéraste » [3]. Dans *Le Pur et L'Impur*, sans le nommer, elle évoque le temps de sa jeunesse où elle a, dit-elle, « fréquenté longuement des homosexuels variés, grâce à l'un des secrétaires nègres de M. Willy » [4] . L'épitexte semble trancher lorsqu'en 1949, lors des entretiens qu'elle concède à André Parinaud, à la question de ce dernier: *« - Quelle réalité avait Marcel « le joli cousin en sucre » de Claudine* ? *»,* elle répond : « - aucune ». [5] Nous n'en restons pas moins perplexe. Nous comprenons tout de même que Colette aime brouiller les pistes et le lecteur, de ce fait, ne peut pas toujours lui accorder crédit : ne trouve-t-on pas en bas de la photographie la représentant à vingt ans, dans le livre *Colette par elle-même* de Germaine Beaumont et André Parinaud, l'exclamation manuscrite de Colette suivante : « Quel mensonge ! Je me suis coupé les cheveux à trente-trois ans. » [6] ? Ce qui est tout à fait improbable. De même, toujours dans ces mêmes entretiens qu'elle accorde à André Parinaud en 1949, la

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1024.
(2) *Ibid,* p. 1025.
(3) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1016.
(4) Colette, *Le Pur et L'Impur*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p.629.
(5) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 82.
(6) Germaine Beaumont et André Parinaud, *Colette par elle-même,* éd. du Seuil, 1958, p. 100.

décision de couper ses cheveux ne revenait déjà plus à Willy mais était de son fait :

> Il est aussi arrivé à ce moment là que, sans trop d'arrière-pensées - mais parce que j'en avais plein le dos et plein la tête d'avoir une chevelure qui avait un mètre cinquante-neuf - j'ai coupé mes cheveux, voilà ! Je ne visais pas tellement une « ressemblance ». Je voulais tant avoir les cheveux courts, et un matin… les ciseaux, ça ne pardonne pas ! (1)

Sans doute, cette fois, entre-t-il une part de vérité dans les deux versions. On imagine aisément que Willy lui ait demandé de couper ses cheveux afin de ressembler à Polaire-Claudine et Colette ne s'y serait pas opposée parce qu'elle-même souhaitait au fond se libérer de cette chevelure encombrante.

A l'instar de *Claudine à l'Ecole* et *Claudine à Paris* mais plus encore pour *Claudine en Ménage*, Colette refuse d'ancrer *Claudine en Ménage* dans une réalité biographique : elle n'en souffle mot dans *Mes Apprentissages* et l'on ne s'étonnera plus de la réponse de Colette lors de ses entretiens avec André Parinaud lorsque celui-ci tente un rapprochement entre le livre et la situation que celle-ci vivait à l'époque :

> - *Quelle est la part autobiographique de* Claudine en Ménage, *troisième ouvrage de la série ?*
> - De ma vie personnelle ? Elle était bien calme ! Ne vous laissez pas raconter d'histoires par un petit auteur de vingt cinq ans. (2)

Ou encore : « *Valentine Chassenet* (sic), *Miss Flosie* (sic), *Rovechin, sont-ils des personnages de pure imagination?* - Fantômes, fantômes ». (3)

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 87.
(2) *Ibid*, p. 91.
(3) Nous relevons deux inexactitudes : « Chassenet » à la place de « Chessenet » et « Flosie » pour « Flossie ».

A certains moments, elle perd presque patience : « Quittez, je vous en prie, l'idée que les choses relatées dans ce volume (*Claudine en ménage*) ont eu de l'importance ou de la véracité. »[1] Pourtant la correspondance de Colette avec Jeanne Muhlfed [2] pendant les premières semaines de 1902 tient un tout autre discours et trahit la ressemblance du personnage romanesque avec une certaine Georgie Raoul-Duval :

> Ce garçon rancunier [Willy], brouillé sérieusement, (je vous le disais bien !) avec G R-D [3], est en train de transformer, à coup de retouches trop brutales, la Rézi de Claudine en Georgie. Elle y est, - elle y serait ! effroyablement reconnaissable. Il ne faut pas. C'est un procédé indigne de lui et presque de tout le monde. Je m'inquiète, vous le voyez, surtout pour lui. J'ai des raisons, pour m'intéresser moins « à… l'amie de Claudine ».[4]

Nous apprenons encore, par l'entremise de Willy, que Georgie aurait été avertie de la ressemblance indiscrète. Le livre s'appelait alors *Claudine Amoureuse* et sa publication était prévue chez Ollendorf (l'éditeur qui avait déjà publié *Claudine à l'Ecole* et *Claudine à Paris*). Georgie offrit donc une forte somme à Ollendorf afin qu'il refuse le livre, un certain Mendel aurait accepté. Mais l'américaine n'avait pas présagé que « Willy en serait quitte pour publier autre part ces bavardages révélateurs », selon le propre témoignage de Willy. [5] Alors que quelques exemplaires de *Claudine Amoureuse* échappèrent à la destruction, le livre, après remaniements et corrections, fut connu du grand public sous le titre *Claudine en ménage*. Mais le silence de Colette ne garantit pas celui de ses contemporains et c'est sans doute par jeu ou par provocation que le nom de Rézi paraît dans le

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 91.
(2) Jeanne Muhlfed, après la mort de son mari, en décembre 1902, ouvrit un salon littéraire que fréquentèrent André Gide, Paul Valéry, André Breton…
(3) Il faut comprendre bien entendu « Georgie Raoul-Duval ».
(4) Paul d'Hollander, Notice de *Claudine en Ménage*, *op. cit.*, tome I, p. 1325.
(5) Colette, *Claudine en Ménage, Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 1326.

discours de Jean Cocteau à la réception de Colette à l'académie de Belgique. [1] Il est aisé de deviner que, dans ses conditions, Colette, au faîte de sa gloire, avait tout intérêt à ne pas s'étendre sur de tels épisodes de sa vie amoureuse. C'est en partie ce qui expliquerait, selon nous, qu'elle paraisse si ennuyée, proche de l'agacement, avec André Parinaud lorsque celui-ci se montre trop indiscret. Mais ne peut-on déceler une autre raison derrière ce souci de discrétion, peut-être plus louable celle-là ? En fait, à la lecture de ses ultimes entretiens, elle nous donne surtout l'impression d'aspirer désormais à une tout autre lecture de son œuvre comme si elle émettait le désir que le lecteur ne la réduise pas à une lecture biographique, que l'imaginaire prenne le pas dans son esprit sur une réalité pseudo-autobiographique qui lui semble vaine ou tout au moins de peu d'intérêt pour lui.

De la série des *Claudine*, c'est surtout *Claudine s'en va* qui semble marquer un tournant dans cette production. Le sous-titre ne nous laisse par ailleurs guère de doute sur l'essoufflement du personnage au bénéfice d'un autre : *Le journal d'Annie* ; Colette avait d'ailleurs retenu comme titre d'origine, *Je m'évade*, ce qui tendrait à nous conforter dans l'opinion de Paul d'Hollander qui décèle en Annie, on l'a vu, une autre facette de l'auteur. L'on peut donc s'interroger, à juste titre, sur les raisons qui lui ont fait préférer *Claudine s'en va* à *Je m'évade*. Nous reportant aux commentaires de l'auteur à ce propos, loin de nous éclairer, ils nous laissent quelque peu déroutée, ne sachant que penser. Alors que Colette en reporte la responsabilité sur Willy dans une annotation autographe de *La Vagabonde*, datant de 1944, écrite à l'attention de son troisième mari, Maurice Goudeket sur la garde de l'exemplaire de l'édition originale : « Mais M. Willy jugea que la présence du nom de « Claudine », dans un titre, n'était pas inutile. « Je m'évade » devint donc « *Claudine s'en va* » [2] . » Elle s'en réserve le

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 82.
(2) Michel Mercier, Notice de *La Vagabonde*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 1582.

choix, quatre ans plus tard lors de ses entretiens avec André Parinaud : « - Je crois que je l'ai changé pour qu'il ne puisse pas y avoir de confusion et qu'on ne puisse prendre ce livre pour une autobiographie .» (1) Sans doute entre-t-il une part de vérité, là aussi, dans les deux versions et Colette finit-elle par se rallier à Willy dans la mesure où ce titre de *Claudine s'en va* résonnerait comme un avertissement au lecteur de la disparition prochaine du personnage. Toujours est-il qu'il est un fait indéniable, le titre initial n'est pas sans traduire la préoccupation de Colette à l'époque. Sa correspondance à la même période en témoigne encore lorsqu'elle écrit, en 1904, à Francis Jammes :

> Ici tout devient terrible pour moi. Les feuilles à peine crues vont noircir et mon besoin de partir est tel que l'odeur du muguet me désespère. Willy est un très bon maître d'écureuil. La cage est charmante et la porte ouverte.(2)

Mais bien que le prénom de son héroïne n'apparaisse plus dans le titre, ce n'est pas *Claudine s'en va* qui, aux yeux de son auteur, met un terme à la série des *Claudine* mais *La Retraite Sentimentale*. Dans la préface à la série des *Claudine* qu'elle rédigea pour l'édition de ses *Œuvres complètes* en 1948-1950, celle-ci déclara, en effet, à juste titre :

> *J'aimerais aussi que l'on considérât désormais* La Retraite Sentimentale - *joli titre suggéré par Alfred Vallette - comme la suite et la fin de* Claudine. *La logique et la commodité du lecteur y trouveront tous deux leur compte.* (3)

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.,* p. 94.
(2) Michel Mercier, Notes et variantes de *Douze dialogues de bêtes, Œuvres Complètes, op. cit*., tome II, p. 1298.
(3) Paul d'Hollander, Notice de *Claudine à L'Ecole, Œuvres Complètes, op. cit*., tome I, pp. 1241-1242.

Pourtant lorsque Colette justifie son mutisme à la question d'André Parinaud par le fait qu'elle concerne une question extralittéraire…

> - *En tout cas,* Claudine s'en va *se situe, n'est-ce pas, au moment où vous vous êtes séparée de M. Willy ?*
> - Je ne sais pas.
> […]
> - *Peut-on dire que* Claudine s'en va *exprime, par certains côtés, une part de votre vie personnelle ?*
> - *Claudine s'en va* ? Oh ! si peu. Je veux bien vous dire qu'il y a dans ce mince volume une coïncidence avec des circonstances de ma vie personnelle, mais elles sont vraiment de peu de poids, du moins de peu de poids littéraire. (1)

cette déclaration entre en totale contradiction avec les propos qu'elle tient dans l'avertissement en ouverture du livre de *La Retraite Sentimentale* (qui est pourtant une sorte de suite à *Claudine s'en va* et la fin des *Claudine* selon son auteur comme on vient de le voir et perçu comme tel, d'ailleurs, à part entière) : « *Pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la littérature, j'ai cessé de collaborer avec Willy.* » (2) Il est aisé d'imaginer quelle ne fût pas la surprise du lecteur, à la sortie du livre, à la lecture d'une telle préface puisque le rôle généralement dévolu à la préface est d'apporter des informations sur le texte ?! De telles confidences sont habituellement réservées à l'épitexte lors d'entretiens. Mais plus encore, avec le recul de quelques vingt ou trente années, le lecteur a dû passer de la surprise au scepticisme au regard des raisons qu'elle suggère dans *Mes Apprentissages* qui ont justement à voir avec la littérature : « Pendant que j'écrivais *La Retraite Sentimentale* […] Je m'éveillais vaguement à un devoir envers

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 90.
(2) Colette, Avertissement de *La Retraite Sentimentale, Œuvres Complètes, op. cit*., tome I, p. 831.

moi-même celui d'écrire autre chose que les *Claudine.* » [1] Nous partageons l'avis de Julia Kristeva dans son tome III du *Génie féminin,* tout entier consacré à Colette, qui pense qu'en effet, le désaccord entre Colette et Willy était également d'ordre littéraire [2]. De plus, à la sortie de *La Retraite Sentimentale,* en 1910, « suggérer des raisons qui vont au-delà de la littérature » ne semble pas la perturber outre mesure. Il est vrai que, contrairement à ce qu'elle laisse envisager dans ses entretiens avec André Parinaud quelques décennies plus tard, elle laisse au lecteur le soin de les deviner, déclinant par là même une certaine responsabilité. Toujours est-il que pour en revenir à l'objet de notre préoccupation c'est-à-dire à l'avertissement de *La Retraite Sentimentale* mais surtout à son contenu quelque peu surprenant dans une préface, loin d'y voir une coïncidence ou un hasard, Colette répondrait, selon nous, à une stratégie réfléchie en vue de modifier le mode de lecture du lecteur immédiat ; si ces confidences étaient confinées à un entretien, elles n'auraient pas le même destinataire, elles s'adresseraient au public et seraient par conséquent susceptibles d'échapper au lecteur du texte. Mais, alors qu'elle déclare être la seule à signer le livre, elle en suggère les raisons sans les dévoiler explicitement : « pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la littérature » ; toutefois le lecteur de 1910, au fait de l'actualité mondaine dans la mesure où selon Gérard Genette « tout contexte fait paratexte », n'est pas sans savoir que Colette et Willy sont en instance de divorce. Son mode de lecture en est bien sûr modifié et celui-ci ne pourra, dans ces conditions, qu'être amené à faire un certain nombre de recoupements entre la situation de Colette et celle de Claudine - Renaud ayant, dans le roman, définitivement quitté la vie - mais aussi d'Annie dans la mesure où, on l'a vu, Annie représenterait également l'alter ego de Colette.

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*, tome III, p. 993.
(2) Julia Kristeva, *Le Génie féminin, tome III, Colette,* Paris, éd. Fayard, 2002, p. 58.

L'identification de Colette avec ses personnages féminins de premier plan, ceux d'Annie et de Renée Néré en l'occurrence, apparaît cette fois sans ambiguïté dans une annotation autographe, ajoutée en 1944, écrite à l'intention de Maurice Goudeket sur la garde d'un exemplaire de l'édition originale de *La Vagabonde*. Nous avions déjà été amenée à y faire allusion auparavant, il nous paraît maintenant nécessaire, en vue d'approfondir cette réflexion, de la retranscrire en son entier :

> La première « Vagabonde », c'était Annie, de *La Retraite Sentimentale* et de *Claudine s'en va*. Mais M. Willy jugea que la présence du nom de « Claudine » dans un titre n'était pas inutile. *Je m'évade* devint donc *Claudine s'en va* et je repris - de haute lutte, ma foi - le titre qui convenait au présent roman, le premier roman que je signai (c'est-à-dire *La Retraite Sentimentale*). (1)

Même si l'on peut concéder que cette annotation était d'ordre privé, destinée au paratexte et non à un large public, l'évoquer ne nous paraît pas inutile et ce pour deux raisons : d'une part, parce que le titre initial, *La Vagabonde,* révèle le rôle de premier plan concédé à Annie alors que le titre finalement retenu *La Retraite Sentimentale* traduit plutôt la retraite de Claudine au sein de la nature après la mort de Renaud. D'autre part - et c'est ce que nous aimerions mettre en avant - elle souligne la profonde parenté entre Annie et Renée Néré. Et en effet, selon Paul d'Hollander, les quatre cahiers déposés à la Bibliothèque Nationale qui composent le manuscrit de *La Retraite Sentimentale* corroborent les propos de l'auteur par le fait qu' « ils portent deux titres *La Vagabonde* (biffé) et *La Retraite Sentimentale* ». (2) Sur la couverture du deuxième que la bibliothèque détient, Colette a d'ailleurs inscrit cette précision éclairante : « *La Vagabonde* a été le titre provisoire de *La Retraite Sentimentale*. » (3)

---

(1) *Michel Mercier,* Notice de *La Vagabonde*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome I, p. 1582.
(2) Paul d'Hollander, Note sur le texte de *La Retraite Sentimentale, Œuvres Complètes, op. cit*., tome I, p. 1501.
(3) *Ibid.*

La filiation entre l'auteur et ses personnages féminins du début (Claudine, Annie, Renée) est d'ailleurs évoquée de manière oblique lors d'un envoi des épreuves de *Chéri* à Marcel Proust, en juin 1920:

> C'est un roman (*Chéri*) que je n'avais jamais écrit - les autres, je les avais écrits une ou deux fois, c'est-à-dire que les « vagabondes », et autres « entraves » recommençaient toujours un peu de vagues claudines.(1)

Ainsi, on l'a vu à différentes reprises, l'épitexte nous est d'un grand secours pour comprendre l'identification de Colette avec ses personnages. De la même façon, bien que la mention générique, *roman*, apparaisse dans les différentes publications de *La Vagabonde*, Colette se fait plus nuancée lorsqu'elle écrit à Léon Hamel, en 1909 : « J'ai commencé avant-hier ce qui sera, j'espère, une façon de roman. »(2) D'ailleurs, en 1910, dans le même temps que paraît en volume *La Vagabonde* dans *La Vie parisienne*, nous nous apercevons qu'elle signe une nouvelle « Le Tentateur » dans *Paris Journal* du nom de l'héroïne de *La Vagabonde*, Renée Néré. Le thème abordé dans « Le Tentateur » est éminemment explicite : il s'agit d'une sorte de parabole sur l'attirance pour l'homme, source de plaisir et par là même de dépendance et de souffrance pour la femme. D'ailleurs n'avons-nous pas souligné les nombreux rapprochements entre Taillady et Willy, que Colette trahit encore dans une note d'un exemplaire de l'édition originale ? : « Ici j'entre enfin dans le roman, dans le mensonge. Maxime Dufferein-Chautel ? Connais pas. »(3) Elle nous fait comprendre à demi-mots que les faits et surtout le personnage de Taillady qui précèdent l'arrivée de Dufferein-Chautel sont tirés de la vérité. Elle se voudra plus

---

(1) Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau, Notice de *Chéri*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p.1548.
(2) Michel Mercier, Notice de *La Vagabonde*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 1582.
(3) *Ibid*, p. 1587.

nuancée avec le recul de presque quarante ans et selon nous, plus proche de la réalité de l'art avec ce qu'il suppose de mise en forme, lorsqu'elle déclare à la question d'André Parinaud en 1959 : « - *Le personnage que vous nommez Adolphe Taillady est-il M. Willy ?* - Un peu. Pas tout. Ce portrait n'est pas plus fidèle que les autres. » [1] D'ailleurs, ne pouvons-nous aller jusqu'à dire qu'elle a ici exaucé en quelque sorte le vœu qu'elle avait formulé dans *Mes Apprentissages* ? : « Ce qu'il faudrait écrire, c'est le roman de cet homme-là. » [2] En effet, ainsi qu'elle le dit dans les entretiens mentionnés plus haut, n'est-elle pas partie de la réalité pour la transcender ? Plus tard, alors que la mésentente entre Colette et son premier mari devient manifeste, Colette s'identifie encore à une sorte de vagabonde : trois nouvelles tirées de *La Maison de Claudine* [3] seront rangées sous la rubrique « Le journal de la Vagabonde » en 1921-1922. Alors que nous avions relevé auparavant un envoi de Colette à Proust où elle soulignait l'originalité de *Chéri* au détriment des *Claudine* et de *La Vagabonde*, le métatexte s'inscrit dans le prolongement de cette réflexion : « Pour la première fois de ma vie, je me sentais intimement sûre d'avoir écrit un roman dont je n'aurais pas à rougir ni à douter. » [4] Car il s'agit bien de cela, si *Chéri* lui apparaît si différent, n'est-ce pas parce que pour la première fois, elle crée un récit imaginaire ? L'épitexte confirme notre impression : alors qu'elle souligne non sans ironie le paradoxe de la critique qui l'accuse à la sortie de *Chéri* d'avoir composé un type imaginaire, celle a

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit*, p. 107.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 993.
(3) Il s'agit de « La Noisette creuse », « Le Manteau de Spahi » et « Printemps passé ». Maurice Delcroix, Note sur le texte de *La Vagabonde*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome II, p. 1623.
(4) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 843.

qui l'on reprochait son manque d'imagination retourne encore la situation en sa faveur, prônant au contraire la vérité du type de Chéri :

> J'ai répondu alors que je pensais que Chéri, bien au contraire, appartenait à une époque, comme il continuait à appartenir à toutes les époques. Chéri existe encore ! Il est peut-être maintenant moins arrogant dans son contour et dans son éclat. Et encore ! (1)

La conclusion à laquelle parvenait Claude Pichois au terme de son dossier *La Vérité sur* Chéri, suggérant, on l'a vu, que Bertrand de Jouvenel ne pouvait avoir servi de modèle à la peinture de Chéri, la préface de *Chéri* écrite par Colette, en 1949, conforte encore ce point de vue :

> Blond ici, ailleurs brun, souvent riche, pauvre parfois, il (Chéri) semblait suscité pour me confondre d'étonnement et m'eût, en effet, confondue si je n'avais déjà appris autrefois, avec *Claudine,* qu'une création littéraire peut comporter une part de magie. (2)

Le sens de cette préface nous semble assez claire : elle recoupe le témoignage de Bertrand de Jouvenel qui situe sa liaison avec Colette après la parution de *Chéri* et non avant, il en arrive à la conclusion suivante :

> *C'est donc un personnage (Chéri) qu'elle avait inventé. Et, plus tard, elle me dira : « Ce que l'on écrit arrive », citant Oscar Wilde. Il est donc plausible qu'elle ait voulu vivre après ce qu'elle avait écrit.* (3)

Encore doit-on attribuer une valeur modale au verbe vouloir, qui ne rend compte que d'une volonté consciente et déterminée ; ce qui reste encore à

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit*., p. 111.
(2) Préface de *Chéri* dans l'édition du Fleuron, 1949, cité dans l'appendice de *Chéri* des *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 879.
(3) Bertrand de Jouvenel, *La Vérité sur* Chéri, *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. LV.

évaluer. En tout cas, il est un fait indéniable, contrairement à ce que laisse supposer l'illusion rétrospective, certains événements se sont produits après qu'elle les a eus narrés et non l'inverse (nous songeons encore ici à la coupe de ses cheveux que nous avons déjà mentionnée précédemment).

Nous sommes par conséquent surprise de sa réponse apportée à André Parinaud lorsque celui-ci l'invite à délivrer le sens de cette préface écrite depuis peu de temps [1]. Elle est très éloignée de celle à laquelle nous pourrions nous attendre légitimement :

> *Vous écrivez dans la préface de l'édition définitive de* Chéri *en parlant de votre personnage : « Blond ici, ailleurs brun, souvent riche, pauvre parfois, il semblait suscité pour me confondre d'étonnement et m'eut, en effet, confondue si je n'avais déjà appris avec Claudine, qu'une vocation littéraire peut comporter une part de magie. » Un commentaire serait intéressant.*
>
> Mais naturellement. J'ai voulu dire qu'il y avait plus de chance de plaire - au point de vue public - pour un jeune homme beau, inutile, séduisant, que pour un type, par exemple, comme celui de Claudine. Et celle-ci m'a étonnée plus que celui-là. Celui-là a eu un destin assez heureux, qu'il ne méritait pas car il n'avait pour lui que son physique et guère d'autres vertus. [2]

L'on peut donc situer également les deux dédicaces que Colette adresse à Bertrand peu après la parution de *Chéri.* Colette dédie les placards de l'original de *La Maison de Claudine* « à l'un de ses enfants » en 1922, mais aussi l'un des exemplaires de *Chéri* qui venait d'être publié « à son fils chéri » [3]. Colette poursuit son raisonnement dans la préface de *Chéri* dans l'édition du Fleuron de 1949 en insistant sur « les maléfices de la matérialisation ». Elle aurait été à même de reconnaître plusieurs « Chéri »

---

(1) La préface de *Chéri* est écrite la même année que *Les Entretiens avec André Parinaud,* soit en 1949.
(2) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.,* p.112.
(3) *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

dans la vie réelle. [1] Dans *L'Etoile Vesper*, par contre, elle ne reconnaît pas le Chéri que lui désignent quelques jeunes filles comme le Chéri qu'elle avait créé à l'origine, comme si le personnage lui échappait pour devenir vivant.[2] Toujours est-il que la préface du roman, de 1949 prend la forme d'un aveu dans la mesure où l'interrogation finale « Après t'avoir taillé moi-même, à ta mesure, tes mérites de crapule et ton charme d'orphelin, est-ce qu'il va falloir que je les craigne ?... » ouvre sur une confidence intime, il ne serait pas excessif de dire amoureuse lorsque l'on sait que l'amour chez Colette est presque toujours lié à une angoisse, une peur de souffrir (tout au moins encore à cette période de sa vie lorsqu'elle n'avait pas encore rencontré Maurice Goudeket qui deviendra son troisième mari) : « Tant de précautions ne m'ont pas évité de le rencontrer. » [3] Bien qu'elle ne dévoile pas le nom de la personne réelle à laquelle elle pense vraisemblablement, nous sommes en droit penser que les traits du Chéri imaginaire pourraient recouvrir ceux de son beau-fils, Bertrand de Jouvenel. Bien que ce dernier avoue ne s'être reconnu ni dans le personnage de Phil du *Blé en Herbe* ni dans celui de Chéri dans *La Fin de Chéri*, il nous laisse envisager qu'il y a pourtant tout lieu de l'y reconnaître :

> *Assez curieusement, je n'ai pas été frappé par* Le Blé en Herbe, *je ne m'y suis pas reconnu, alors qu'il y avait lieu, sans doute, et je ne me suis pas retrouvé davantage dans* La Fin de Chéri, *publié alors que nous étions séparés.* [4]

Auparavant, il évoquait son « rapport innocent » avec Pam (Pamela Poramythiote) qui serait à l'origine du *Blé en herbe*. Dans une interview accordée à Frédéric Lefèvre, Colette donnait des précisions sur « la genèse » du livre :

---

(1) Préface de *Chéri* dans l'édition du Fleuron, 1949, cité dans l'appendice de *Chéri* des *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome II, p. 879
(2) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* tome IV, p. 843.
(3) Appendice de *Chéri* des *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* tome II, p. 881.
(4) Bertrand de Jouvenel, « La Vérité sur *Chéri* », *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* tome II, p. LVIII.

> L'histoire de ce roman - la genèse, comme vous dîtes, vous autres pédants (!) - est curieuse : depuis longtemps, j'avais envie d'écrire un acte pour le théâtre - Français… Le rideau se lève, la scène est plongée dans l'obscurité, deux personnages invisibles dissertent sur l'amour avec beaucoup de science et d'expérience. Vers les dernières répliques, on donne la lampe et les spectateurs surpris s'aperçoivent que les partenaires ont réciproquement quinze et seize ans. Je voulais signifier par là que l'amour passion n'a pas d'âge et que l'amour n'a pas deux espèces de langage… Je n'ai pas dit autre chose dans *Le Blé en Herbe*. J'ai seulement intercalé dans le récit quelques paysages cancalais qui m'avaient vivement émue.(1)

Colette y aurait d'ailleurs pris une part active, favorisant leur correspondance, tout en ayant soin de la dissimuler au père du jeune homme, qui était, on l'aura deviné, Henry de Jouvenel, son deuxième mari de l'époque. Elle envoie d'ailleurs une lettre, le 26 août 1920, à son amie Marguerite Moreno où figure la trace de cette amourette entre « un très jeune homme » « et une jeune fille ». Nous pouvons souligner au passage l'adverbe superlatif qui renforce la jeunesse du garçon en comparaison de la jeune fille.

> Un très jeune homme et une jeune fille correspondent sous mes auspices. Le père du jeune homme serait, en cas d'accident, informé trop vite et d'une manière défavorable. Dis à François que je lui expliquerai cette simple histoire mais qu'il détourne (par la correspondance générale pour laquelle je lui remets ce mot) mon courrier pendant trois jours et, qu'il n'en parle à personne, pas plus du 1er étage qu'ailleurs (il s'agit du fils aîné, tu l'as déjà compris, au besoin dis-le à François). (2)

Au vu de notre analyse, les propos que tient Colette lors de ses fameux entretiens avec André Parinaud s'éclairent alors qu'ils auraient pu paraître, au premier abord, contradictoires avec la création de Chéri comme personnage tiré de l'imagination de son auteur : « Admettons que j'ai

---

(1) Colette, *Le Blé en Herbe*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 1698.
(2) Claude Pichois, Préface, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, XL-XLI.

accumulé les rencontres » [1] dit-elle ; plus loin, qui est plus révélateur encore : « De même que j'ai pu connaître une ou deux ressemblances de Chéri » [2]. Pour mieux en mesurer le sens, nous pouvons nous reporter encore, au témoignage de Bertrand de Jouvenel dans le dossier constitué par Claude Pichois et intitulé *La Vérité sur* Chéri : celui-ci raconte, en effet, que lui ayant demandé « où elle avait pris le personnage », elle lui aurait répondu « qu'elle avait bien connu un jeune homme, sportif et riche, Auguste Hériot, ceci avant de se lier à son père qu'elle épousa en 1913. » Une première ressemblance lointaine de Chéri pourrait donc figurer en la personne de cet Auguste Hériot même si Bertrand a raison de souligner que, « bien qu'il soit plus jeune que Colette, environ dix ans de moins, il n'était en rien un Chéri. [3]» La deuxième ressemblance de Chéri, mais cette fois du Chéri de *La Fin de Chéri* emprunterait vraisemblablement les traits de son beau-fils et Léa par conséquent ceux de Colette. La confidence de Colette dans *L'Etoile Vesper* - à laquelle nous avions fait allusion afin d'accentuer la ressemblance entre Colette et Renée Néré - mérite cette fois qu'on la considère en son entier : « Je m'y nommais Renée Néré, ou bien prémonitoire, j'agençais une Léa. » [4] De la même façon, l'identification serait, dans ces conditions, non pas rétrospective mais prospective dans la mesure où selon l'expression de Claude Pichois : « *Bertrand n'était pas à l'origine de Chéri. Il était devenu Chéri* » [5]. De là découle la formulation suivante dans *l'Etoile Vesper* : « Je ne saurais sincèrement affirmer que le Chéri, le « fils Peloux » de mon roman, ressemble à quelqu'un. Mais je

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud*, *op. cit.*, p. 113.
(2) *Ibid*, p. 115.
(3) Claude Pichois, dossier de vérité sur *Chéri*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. LV.
(4) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 286.
(5) Claude Pichois, Préface du tome II, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. L.

mentirais en disant qu'il ne ressemble à personne. » [1] S'il ne ressemble pas à quelqu'un, comment peut-elle affirmer qu'elle mentirait si elle disait qu'il ne ressemble à personne ? En même temps, cette formulation alambiquée n'est pas anodine en ce sens qu'elle semble remplir l'un des objectifs qu'elle s'est fixé qui est, selon nous, de brouiller les pistes. N'a-t-elle pas dénoncé auparavant l'indiscrétion du « jeune homme reporter » qui, suivant son expression, « s'aventura hors de sa mission » lorsqu'il bredouilla: « Madame, est-ce que Chéri… » […] « est-ce que Chéri a existé ? » [2] ? Plus encore, se plaçant au-delà de la clausule, l'on découvre un sens à cette formule, sa complexité n'est-elle pas l'écho de la subtilité artistique qui prend appui sur une personne réelle sans la refléter bien sûr entièrement ? Arrêtons-nous maintenant sur le titre même de *La Fin de Chéri* qui nous paraît non dénué de signification. Gérard Genette en a révélé toute l'ambiguïté en s'arrêtant sur la polysémie du mot « fin » selon qu'il porte sur une personne ou sur le livre en ce sens que la *Fin de Chéri* peut aussi bien annoncer « la suite et fin du livre » que la disparition prochaine du personnage surnommé « Chéri ». [3] Cela nous amène à évoquer la réflexion de Jacques Dupont lorsque celui-ci mesurait l'influence de la vie sur le livre et non l'inverse comme l'on aurait pu s'y attendre [4]. Les entretiens de Colette avec André Parinaud ne nous sont d'aucun recours pour éclairer ce point ; elle tend à la discrétion et - nous nous y attendions - n'évoque que des raisons littéraires à la mort de Chéri. [5] Mais à bien y réfléchir, l'on peut se demander si, effectivement, elle n'est pas motivée par

---

(1) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* tome IV, p. 842.
(2) *Ibid,* p. 841.
(3) Gérard Genette, « Les Titres », in *Seuils*, *op. cit.,* p. 841.
(4) Pour plus de détails, on peut se reporter à notre analyse de la 2ème partie
Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, I) Les romans de Colette : une gradation vers l'autofiction, 1) Un arrière-plan autobiographique.
(5) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud*, *op. cit*., p. 118.

des raisons d'ordre plus intime ? L'exaspération de Colette est, en effet, aisément discernable lorsqu'elle écrit, le 18 novembre 1825, à son sujet à Hélène Picard: « Qu'il crève celui-là ! » [1]. Il en va presque de l'acharnement. Ces propos s'éclairent lorsqu'on les rapproche de ceux qu'elle tenait à l'endroit du personnage de Renaud :

> Le premier de tous, ce Renaud qu'épousa Claudine, il est l'inconsistance même. Ce séducteur mûr, sorti de l'imagination d'une jeune femme assez jeune fille pour croire aux séducteurs mûrs, je ne l'eus pas plus tôt créé que je le pris en grippe et dès que qu'il me prêta le flanc, je le tuai. Sa mort me donna l'impression d'accomplir une sorte de puberté littéraire et l'avant-goût des plaisirs que s'autorise la mante religieuse.[2]

On comprend, dès lors, pourquoi elle ne souhaite pas trop s'épancher sur la question avec André Parinaud. Ainsi, selon nous, l'intuition de Willy qui voyait en Renaud sa propre mort symbolique aurait quelque légitimité et l'on n'est pas loin de se ranger à l'avis de Jacques Dupont qui, sans résoudre à l'excès une question complexe, pense qu'elle a créé *La Fin de Chéri* en vue de « liquider cet épisode amoureux » [3] comme le laisse supposer, par ailleurs, le recoupement des dates : Bertrand de Jouvenel situe la fin de sa liaison avec Colette en 1925, la préoriginale de *La Fin de Chéri* insérée dans *La Revue de Paris* date elle aussi de la même année.

Alors que la correspondance de Colette à l'époque révèle cette fois qu'elle écrit « un roman-roman » [4], la trame exposée dans *La Seconde* évoque celle retenue dans la nouvelle « Le portrait » du recueil de *La Femme Cachée*. Lorsque « le portrait » [5] met en scène deux femmes dont l'amour pour un seul homme les rapproche plus qu'il ne les sépare, on

---

(1) Jacques Dupont, Notice de *La Fin de Chéri*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1347.
(2) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 840.
(3) Jacques Dupont, Notice de *La Fin de Chéri*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1348.
(4) Yannick Resch, Notice de *La Seconde*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1425.
(5) La prépublication de la nouvelle dans *Le Matin* date de 1922.

songe forcément à l'évolution qu'a subie le manuscrit du *Double* [1] (titre initialement prévu) pour devenir, en 1929, *La Seconde*. Ce n'est qu'à la date du 24 novembre 1992, que la bibliothèque nationale a acquis en vente publique un manuscrit de Colette intitulé *Le Double* qui, dès lors, n'a pu échapper à l'analyse minutieuse d'Alain Brunet dans son hommage à Marguerite Boivin. *La Seconde* reprend et complète en fait le premier état, ce qui aura pour conséquence directe de bouleverser ou plus exactement d'inverser la structure du livre. Dans *Le Double*, ainsi que le signale Alain Brunet, l'accent était mis sur l'amitié entre les deux femmes dès le début [2] et s'achevait sur un constat dramatique : l'héroïne se rendait compte que cette amie l'avait trahie et s'apprêtait à faire « l'apprentissage du malheur ». Dans *La Seconde*, la fin, au contraire, est une ouverture en ce sens qu'un nouvel équilibre a été trouvé : l'amie qui fut la rivale devient l'alliée auprès de l'homme. On retiendra la formule de Claude Pichois qui nous semble résumer assez clairement la situation: « Là une femme tue[3] l'autre. Ici, une femme aide l'autre. [4] Corollairement à cela, la raison invoquée par Yannick Resch pour expliquer le changement de titre revêt une certaine légitimité lorsqu'il dit : « Le remplacement de ce titre par *La Seconde* précise la situation du personnage féminin non seulement par rapport à son « double » mais aussi par rapport au personnage féminin. » [5]

Il ne fait donc aucun doute que cette situation représente un leitmotiv dans l'œuvre. D'ailleurs n'est-elle pas à mettre en parallèle avec celle que Colette a vécu elle-même ? Là encore, les dates coïncident : alors qu'on l'a déjà dit, la mésentente entre elle et Henry est manifeste dès 1923, Claude Pichois nous apprend qu'on perçoit la présence de Germaine Patat dès 1920, une présence, ajoute-t-il, « dont Colette s'accommode si bien que les deux

---

(1) La gestation du *Double* date vraisemblablement de 1922. Mais la rédaction même, ainsi qu'en atteste sa correspondance à Marguerite Moreno, de 1928.
(2) Alain Brunet, *Du* Double *à* La Seconde, *op. cit.*, p. 48.
(3) Il s'agit d'un meurtre sur un plan symbolique évidemment.
(4) Claude Pichois, Préface du tome II, *Œuvres Complètes, op. cit.,* p.XLII.
(5) Yannick Resch, Notice de *La Seconde, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1426.

femmes se lient d'amitié » [1]. Ainsi, quand elle parle d'écrire « un roman-roman » dans sa correspondance, ses propos semblent plus le reflet d'un désir que la réalité. Ce que confirme encore l'ambiguïté de l'appartenance générique du « Portrait » puisque cette nouvelle appartient aux *Contes des Mille et un Matin* publiés entre 1921 et 1923. *L'Etoile Vesper* fait clairement allusion à cette épisode de sa vie qui lui aurait inspiré la trame de *La Seconde* lorsqu'elle dit :

> Roman qu'on dit à clef, comme tu nous tentes ! Comme tu provoques notre plume non pas à nuire, mais à restituer la vérité qui maintient, au service d'un seul homme, deux femmes et leur supportable malheur ! [2]

Mais tandis qu'elle range ce roman parmi de simples romans à clef, nous ne pouvons adhérer pleinement à une telle revendication qui fait fi de tout un arrière plan théâtral qui est loin d'être sans intérêt. D'ailleurs Colette elle-même, lors du remaniement du *Double*, n'aspirait-elle pas à le placer au-delà d'une interprétation biographique lorsqu'elle précise sur le premier feuillet, dans l'espace qu'elle avait ménagé entre le titre et le départ du texte ? :

> mai 1928 [souligné]/ Premier état/ roman auquel je/ travaille, - qui ne s'appellera sans doute pas/ *Le Double* et qui ne conservera pas son expression autobiographique, l'une des deux héroïnes cessant de parler à la 1ère personne. [3]

Nous tenons cette information à la lecture de première main d'Alain Brunet qui en arrive à la conclusion selon laquelle « de toute évidence cet envoi a été porté après la rédaction de l'ensemble » ; nous ajouterons, au moment de la réécriture de ce qui allait devenir *La Seconde*.

---

(1) Claude Pichois, Préface du tome II, *Œuvres Complètes, op. cit.,* p.XL.
(2) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 840.
(3) Alain Brunet, *Du* Double *à* La Seconde, *op. cit.*, pp. 31-32.

Lors de notre analyse de *Julie de Carneilhan* dans le précédent paragraphe, nous en étions arrivée à recouper la conclusion de Claude Pichois qui dit qu' « il est impossible de dénier tout caractère biographique à Julie de Carneilhan ». La lettre que Colette envoie à André Billy montre en effet, avec la multiplication des modalités, que c'est uniquement au prix de nombreuses réticences surmontées, qu'elle finit par classer dans le genre romanesque cette « sorte d'espèce de genre de roman » [1] qu'est *Julie de Carneilhan.* Elle parle encore à son propos de « semble-roman » [2] à sa jeune amie Renée Hamon, le 17 janvier 1941. Force est de se résoudre au fait que la ressemblance entre Colette et le personnage de Julie est finalement assez lointaine et sans doute doit-on croire Colette lorsqu'elle avoue son admiration pour ce personnage qu'elle serait, dit-elle, incapable d'incarner elle-même :

> Je n'aurais jamais pu être, dans la vie, une Julie de Carneilhan. C'est trop difficile. Une femme qui est forcée de remporter des victoires continuelles sur la difficulté de vivre et sur elle-même, il vaut mieux l'imaginer et l'admirer. [3]

Cette ressemblance est vraisemblablement moindre, selon nous, que celle entre Espivant et Jouvenel. Cela n'a pas échappé à Anatole de Monzie, le grand ami de feu Jouvenel à l'époque, qui, contrarié, demande des explications à Colette dans une lettre datant du 1er juin 1942. La réponse de celle-ci ne se fit pas attendre. Dans une lettre datée du 2 juin, elle s'insurge contre une assimilation de cet ordre : « Si vous ne l'avez pas reconnu dans Espivant, c'est qu'il n'y est pas, et mon petit personnage est imaginaire»[4] ;

---

(1) Colette, *Julie de Carneilhan, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III., p. 1155.
(2) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit.*, p. 448.
(3) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 168.
(4) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit.*, p. 446.

et l'on en vient à l'incommunicabilité, « au dialogue de sourds » selon Claude Pichois et Alain Brunet, pour les raisons qu'ils suggèrent:

> L'échange Monzie-Colette ressemble fort à un dialogue de sourds. Monzie ne peut reconnaître Jouvenel en Espivant puisque celui-ci ne serait qu'une caricature. Colette ne peut avouer qu'Espivant est Jouvenel puisqu'un personnage n'est jamais une personne réelle. (1)

Pourtant même si les deux critiques ont raison de distinguer le personnage de la personne réelle, mettant en avant qu'un personnage n'est jamais une personne réelle, ils paraissent néanmoins négliger l'intention (certains diront la malveillance) de l'auteur dont le désir est parfois de favoriser une telle ressemblance sans l'énoncer clairement sous le couvert d'un patronyme fictif aisément reconnaissable. Ainsi, l'on peut se demander, à juste titre, s'il est excessif de voir, à l'instar de *La Vagabonde* avec Taillady, ce roman comme une sorte de « roman-vengeance » ? N'avoue-t-elle pas d'ailleurs dans ses ultimes entretiens qu'elle « aimait avoir le dernier mot » (2) ? Et tout lecteur fervent de Colette n'est pas sans avoir eu vent de sa rancune tenace envers les hommes qu'elle a aimés et qui l'ont déçue. Cette animosité à l'égard de son deuxième mari est encore confirmée par une recherche qu'elle a demandée, en 1934, au libraire Jean-Guy Deschamps sur l'arrière grand-père d'Henry et de Robert de Jouvenel. Claude Pichois et Alain Brunet en font état :

> Elle a besoin de l'édition intégrale des *Mémoires* de Viel-Castel. Quelques jours après, elle lui mande qu'elle a elle-même trouvé le passage. Le voici ; il est à la date du 4 février 1852 :
>
> Jouvenel, fils d'un conducteur de travaux publics, géomètre de la Corrèze, garçon intrigant et intelligent, qui a fait fortune par un bon mariage et qui a déjà été député, me disait avant-hier avec ce ton de suffisance qui lui est propre : « Je ne suis pas simplement le candidat patronné par le gouvernement ; il me subit »[…]

---

(1) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, *op. cit.*, p. 448.
(2) André Parinaud, *Colette, mes Vérités*, *Entretiens avec André Parinaud*, *op. cit.*, p. 138.

Jouvenel se fait qualifier baron et prétend descendre des Jouvenel des Ursins » [1]

Ce portrait se passe de commentaires.

Alors que nous avions souligné l'importance du dessein de l'auteur qui permettait d'identifier comme telles les autobiographies, nous venons de voir à quel point les rôles du paratexte (composé du péritexte et de l'épitexte) mais aussi en partie le métatexte nous apportaient de précieuses indications sur cette intention. Nous avons néanmoins pu constater chez Colette que, loin de nous éclairer, ils nous déroutent souvent : au sein du paratexte, péritexte et épitexte (nous pensons surtout aux ultimes entretiens de Colette de 1949) semblent se contredire. Le métatexte, quant à lui, (auquel on ne saurait pourtant accorder le même statut de vérité que le paratexte), parfois contradictoire, [2] va à l'encontre du paratexte. Nous avons amené des débuts de réponse : alors qu'il est indéniable que l'art de Colette mêle le réel et l'imaginaire en ce sens qu'elle part du réel pour le transformer en art, nous pensons que loin de se contredire, le péritexte mais également le métatexte mettraient en avant l'un des versants de cette conception, et l'épitexte l'autre. Ainsi, lorsqu'elle désire favoriser une identification avec ses personnages féminins pour des raisons commerciales afin d'attiser la curiosité déplacée du lecteur (nous pensons surtout à *Claudine*), elle ne met en avant que ce point. Plus tard, tandis qu'elle a acquis la reconnaissance voire la réhabilitation du public et afin de la préserver, elle insiste sur la transcendance de l'art qui fait qu'un personnage, selon la formule de Claude Pichois et Alain Brunet « n'est jamais une personne réelle ».

---

(1) André Parinaud, *Colette, mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 138.
(2) Nous songeons à l'approche du personnage de Marcel perçu différemment dans *Mes Apprentissages* et *Le Pur et L'Impur.*

Nous allons maintenant nous attacher à définir ce pacte dans des textes construits en apparence comme des autobiographies.

2) Les « autobiographies » romancées

Pour ce faire, nous utiliserons le même corpus de textes que celui que nous avions retenu dans la deuxième sous-partie de la deuxième partie pour nous demander si l'étude du pacte dans le paratexte et le métatexte tend à les ramener dans le champ de l'autobiographie ou au contraire les en éloigne, justifiant par là même les éléments fictionnels dont ils jouissent.

Le manuscrit présente « Les Vrilles de La Vigne » qui ouvre le recueil du même nom comme un conte « un vrai conte de Noël », « un conte réconfortant » mais où paradoxalement « il n'y a pas de neige, pas d'Enfant Dieu, pas de gel scintillant et bleu, pas de miracle et pas d'anges.» (1) Pourtant « cette légende du rossignol » (2) comme la désigne encore Colette, est empreinte d'une vérité intérieure qui n'échappera pas au lecteur lorsqu'elle rédigera, en 1908, une suite où elle établit un parallèle avec sa situation de l'époque. Claude Pichois relève encore le verbe « changer » raturé dans le manuscrit et remplacé par le verbe « envoler » plus propice au rossignol : « Mais le sagace Willy ne s'y trompait pas, note Claude Pichois, qui annota en marge le manuscrit précisément à cet endroit là : « Continuez donc, petite horreur charmante ! » (3) Les dédicaces des *Vrilles de la Vigne* recouvrent également un sens aisément décelable pour le lecteur au fait de la biographie de Colette. « Nuit Blanche », « Jour Gris » et « Le dernier Feu » sont tous les trois précédés dans l'édition originale de la mention transparente suivante : « Pour M… » (pour Missy bien sûr). On peut dire qu'ils constituent un ensemble dans la mesure où Michel Mercier nous apprend qu'ils ont été réunis par l'auteur en une plaquette tirée à un seul

---

(1) Nous tirons ces informations de la notice des *Vrilles de la Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 1531.
(2) C'est la dénomination employée par Colette dans le manuscrit.
(3) Claude Pichois, Notice des *Vrilles de la Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 1531.

exemplaire le 21 décembre 1908, « Pour Missy », à l'adresse donc de celle qui partageait sa vie à l'époque, la marquise de Morny plus connue sous le diminutif de Missy [1]. Alors que la narratrice semble interpeller un « tu » indifférencié tout au long de « Nuit Blanche », seul le féminin du participe passé « penchée » nous informe qu'il désigne une femme ; à la lumière de l'envoi, il ne fait plus aucun doute qu'il s'agit de Missy. La dédicace de « Toby chien parle » (toujours extrait du recueil) adressée à Meg Villars, la deuxième femme de Willy, met encore en exergue le sujet abordé dans le chapitre : Colette la met en garde contre Willy dépeint comme « un collectionneur de femmes » : « Il les épouse déjà, l'une après l'autre. Il pourrait choisir. Il préfère collectionner.» [2] Elle y évoque également sa nouvelle vie de femme libre au côté de Missy. Et ce n'est bien sûr pas un hasard si l'on trouve certains exemplaires du recueil en son entier dédié à Catulle Mendès, celui qui la mit en garde contre les dangers que recèle la création d'un type, celui de Claudine en l'occurrence, dont elle aspirait à se délivrer en écrivant *Les Vrilles de la Vigne*. Elle ne se contente pas de relater la scène dans *Mes Apprentissages* puisqu'elle lui laisse la parole dans un souci de dramatisation :

> « C'est vous, n'est-ce pas, l'auteur des *Claudine.* Mais non, mais non, je ne vous pose pas de questions, n'exagérez pas votre embarras… Dans… je ne sais pas, moi... Dans vingt ans, trente ans, cela se saura. Alors vous verrez ce que c'est que d'avoir, en littérature, créé un type. Vous ne vous rendez pas compte. Une force, certainement, oh ! certainement ! Mais aussi une sorte de châtiment, une faute qui vous suit, qui vous colle à la peau, une récompense insupportable, qu'on vomit… Vous n'y échapperez pas, vous avez créé un type. » [3]

---

(1) Michel Mercier, Notice des *Vrilles de la Vigne*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome I, p. 1539.
(2) Colette, « Toby-Chien parle », in *Les vrilles de La Vigne*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* tome I, p. 995.
(3) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* tome III, p. 1013

Plus loin, elle s'étonne encore de la justesse de sa prémonition dont elle n'avait certes senti que les prémices lorsqu'elle rédigea *Les Vrilles de La Vigne* :

> Mais j'ai pensé souvent à la prédiction de Catulle … Il parlait de vingt ans, de trente ans ; nous sommes en 1935, et je viens de recevoir une lettre d'un chemisier pour hommes et dames, qui me propose trois modèles nouveaux (sic) de cols, récemment baptisés : *Claudine à l'Ecole*, pour le matin, *Claudine à Paris* (organdi travaillé et piqûres) et (il faut songer aux lointaines randonnées !) *Claudine s'en va.* (1)

Il faut attendre l'année 1922 avec la parution de *La Maison de Claudine* pour qu'apparaissent, on l'a déjà dit, pour la première fois, les membres de sa famille ainsi qu'elle-même, la plupart du temps, sous les traits de Minet-Chéri. Alors qu'elle en souligne l'aspect véridique dans ses entretiens avec Frédéric Lefèvre, le 27 mars 1926 : « Oui, *La Maison de Claudine* est mon livre le plus *véridique ;* celui où il y a le moins de transposition. » (2), le titre qu'elle retient pour cet ouvrage est surprenant. On peut, en effet, s'interroger légitimement sur la présence du personnage de Claudine dans celui-ci alors qu'elle-même ne la mentionne à aucun moment dans le livre. Sans doute peut-on soupçonner à cela des raisons commerciales, Willy ne lui avait-elle pas appris que la présence du nom de Claudine n'était pas inutile dans un titre ? Pour notre part, nous pensons néanmoins que loin de se réduire à de telles fins, ce choix comporterait des enjeux non négligeables. Ce sont ces enjeux que nous nous proposons d'examiner en remontant à la genèse du livre qui daterait vraisemblablement du projet d'un roman d'enfant qu'elle avait formulé, en 1909, dans *Le Passé* : « Le roman d'une enfance… Je voudrais l'écrire et je crains, en l'essayant, d'échouer. » (3) La lettre de Colette à Germaine Patat en fait état, elle joint également au

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1014.
(2) Frédéric Lefèvre, *Une Heure avec…*, Nantes, éd. Siloë, 1997, p. 379. Ces entretiens entre Frédéric Lefèvre et Colette ont été publiés, entre 1923 et 1926, dans *Les Nouvelles Littéraires* et repris dans les tomes 2, 3 et 4 de *Une Heure avec*… (Gallimard).
(3) Colette, « Le Passé » cité dans la notice de *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 1609.

courrier deux fragments de manuscrit [1] datant de 1912 qui, dit-elle, lui inspirèrent la rédaction de *La Maison de Claudine* :

> […] Il (le bout de manuscrit que voici) date, sauf erreur, de 1912, il est inédit, inachevé, mal fichu, mais c'est de là qu'est venu tout le volume, car je cherchais alors à tirer de mon enfance véritable un petit roman d'enfant. [2]

Même si ce bout de manuscrit ne correspond à aucun passage précis de *La Maison de Claudine*, l'esprit est le même. Une petite fille Bel-Gazou grimpe aux arbres et se dérobe à la voix maternelle. Plus explicite peut-être, paraît le 7 mars 1912, dans *Le Matin* un article intitulé *Les Petites* et qui sera à l'origine du chapitre « La Petite » de *La Maison de Claudine*. Les ressemblances sont nombreuses mais on y trouve également quelques distorsions qui sont d'ailleurs à mettre en parallèle avec celles des deux fragments de manuscrit évoqués plus haut. Colette là aussi, ne porte pas encore le surnom de Minet-Chéri mais seulement et uniquement celui de Bel-Gazou. En outre l'auteur, à l'instar du bout de manuscrit épars, - et c'est ce qui retient notre attention - prend ses distances avec le personnage de Bel-Gazou avec lequel il n'établit aucune relation d'identification [3]. Ce qui montre bien que *La Maison de Claudine* ne fut pas conçu à l'origine comme une autobiographie mais appréhendé comme un roman. Le titre, dès lors, devient éloquent : ne révèle-t-il pas son souci de marquer ses distances avec l'autobiographie ? Colette préserverait par là même le livre d'accéder au statut d'autobiographie, ce qui aurait été vraisemblablement le cas si le livre avait été pourvu d'un autre titre (si le prénom de Claudine avait été remplacé par celui de Colette par exemple). La modalisation de la

---

(1) Pour l'essentiel, il s'agit d'un long fragment et d'un petit qui ne recouvre que quelques phrases.
(2) Appendices de *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 108.
(3) Comme ce sera pourtant le cas dans la version définitive de *La Maison de Claudine*.

déclaration de Colette, à la sortie du livre, n'en paraît que plus proche de la vérité lorsqu'on a pris conscience de cela. « Plus véridique » ne signifie pas qu'il soit véridique, « le moins de transposition » sous-entend que le livre en a quand même subi quelques-unes. C'est aussi à cette conclusion qu'arrivent Jacques et Eliane Lecarme lorsqu'ils analysent :

> La référence à « Claudine », à l'entrée de souvenirs d'enfance autobiographiques, sert donc aussi à ouvrir un espace ténu d'indécision : elle invite à accorder à *La Maison de Claudine* un statut ambigu ; elle permet à l'auteur de fictionnaliser certains épisodes, à des fins esthétiques ou morales. Colette peut ainsi se livrer sans se découvrir tout à fait, de même qu'elle prenait un masque pour mieux se dire, démarche qui fut toujours la sienne, avec des modalités diverses.(1)

Mais d'un autre côté, ne peut-on aller jusqu'à dire que Colette fait bénéficier par là même son héroïne d'une reconnaissance postérieure inattendue ? Nous nous plaçons, en disant cela, en-porte-à-faux avec Philippe Lejeune qui établissait une frontière infranchissable entre l'auteur Colette et le personnage de Claudine :

> « Colette » est le pseudonyme d'une personne réelle (Gabrielle-Sidonie Colette), *auteur* d'une série de récits ; Claudine est le nom d'une héroïne fictive, narratrice des récits qui ont son nom pour titre. Si les *Claudine* ne peuvent être acceptées comme autobiographies, c'est bien évidemment pour la seconde raison, pas du tout pour la première. (2)

En revenant sur la présence de Claudine à l'entrée de ses souvenirs d'enfance à elle, c'est un peu comme si elle nous incitait à reconsidérer notre lecture du cycle des *Claudine* en favorisant une identification partielle avec le personnage. Dans *Claudine à Marseille,* en 1902, Colette rejoint les déclarations élogieuses qu'elle fera dans *Mes Apprentissages* sur l'interprétation de Claudine par Polaire au théâtre. Colette parlant « d'un

---

(1) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.,* p. 114.
(2) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit*., p. 24.

double qui éclipse, Dieu merci, l'original » [1] fait écho au « j'abdiquais secrètement, et je faisais hommage à Polaire d'avoir inventé Claudine » [2]. Mais dans une interview accordée à l'occasion de sa prise de rôle de Claudine au théâtre [3], elle lui reproche, cette fois, d'avoir trop rajeuni le rôle. On devine aisément ici ce qui a pu poussé Colette à tenir de tels propos, elle tendait vraisemblablement, à ce moment là, à se réapproprier le rôle. Mais que penser des déclarations qu'elle tient en 1936 et que nous rapporte Claude Pichois ? : « Non, je ne crois pas être superstitieuse. Voyons, réfléchissons : je renverse quotidiennement du sel par terre et j'adore les chats noirs. Claudine n'aimait pas passer sous les échelles, mais depuis…» [4] Ou encore, plus âgée, à quatre-vingts ans, à la question du jour : « Que pensez-vous de la rentrée ? - Tout cela est bien loin ! […] mais, je vous le répète, à présent, Claudine est trop loin… » [5]

En fait, nous rejoignons tout à fait les avis de Claude Pichois et Alain Brunet, ainsi que de Julia Kristeva en ce qu'ils pensent tous les trois que Colette a exprimé le regret d'avoir écrit les *Claudine* par peur qu'on réduise son œuvre à ce type littéraire mais qu'elle n'en a jamais pour autant renié le personnage principal.[6] Nous pourrions ajouter d'ailleurs en guise de réponse à l'interrogation précédente sur le pourquoi de telles déclarations, que si elle ne rejette pas le personnage de Claudine, c'est peut-être justement parce qu'il reste attaché à une partie de sa vie, son enfance. N'est-

---

(1) « Claudine à Marseille », article cité dans Notes et Variantes de *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1783.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1051.
(3) Plus précisément dans une interview publiée par *Comoedia*, le 9 mai 1908.
(4) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit*., p. 90.
(5) *Ibid*, p. 91.
(6) Dans *Colette* de Claude Pichois et Alain Brunet, il s'agit de la même référence. Pour Julia Kristeva : *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.*, p. 33.

il pas révélateur que ce soit à l'évocation de l'enfance que Claudine dans « Le Miroir » réussit à reprendre son ascendant sur Colette ?

Alors qu'un article intitulé *Mes Idées sur le roman* paru dans *Le Figaro,* en 1937, révèle que Colette avait l'impression de n'avoir jamais écrit « un roman, un vrai, une œuvre d'imagination pure, libre de toute alluvion de souvenir et d'égoïsme, allégé d'elle-même, de son pire et de son meilleur, enfin de sa ressemblance » [1], Danielle Deltel ne réduit pas, selon nous, une question complexe en inscrivant l'œuvre de Colette dans un espace autofictionnel. La critique considère, en effet, *La Naissance du Jour* comme « une autofiction au sens strict », quant au reste de l'œuvre, elle relève, à ses yeux, elle aussi, de l'autofiction mais « en prenant cette fois le terme dans un sens plus vague : à mi-chemin de l'autobiographie et de la fiction » [2]. Tandis que Danielle Deltel parle d'une autofiction à strictement parler pour *La Naissance du Jour*, on peut regretter, dans les raisons qu'elle invoque [3] - même si elle y fait quelque peu allusion par la suite - qu'elle ne fasse pas un retour à l'origine du mot « autofiction » afin que le lecteur perçoive à quel point le schéma de *La Naissance du Jour* s'adapte parfaitement à celui convoqué par Serge Doubrovsky pour remplir la case aveugle laissée par Philippe Lejeune [4]. Alors que Jacques et Eliane Lecarme résument en quoi consiste le dispositif « soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique

---

(1) Colette, « Mes Idées sur le roman », in Appendices de *Bella-Vista, Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1831

(2) Danielle Deltel, « Colette : l'autobiographie prospective » in *Autofictions & Cie*, Université Paris X, éd. Centre de recherches Interdisciplinaires sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, collec. RITM, 1993, p. 133.

(3) Les raisons invoquées (toujours p. 133) méritent par ailleurs de faire l'objet de cette note: « Aucun des autres termes génériques dont on dispose ne convient, ni autobiographie, ni roman, on l'a vu, ni même autoportrait, trop statique pour rendre compte de la transformation qui s'opère dans le temps de l'aventure. »

(4) Nous ne reproduisons pas ici l'interrogation que suscite cette case aveugle, il n'est que de se reporter, pour en avoir une idée, à l'introduction.

qu'il s'agit d'un roman » [1], ces derniers rangent, eux aussi, à juste titre, cet ouvrage parmi les autofictions au sens strict du terme (c'est-à-dire selon Doubrovsky) [2]. Et Serge Doubrovsky lui-même de reconnaître, comme nous l'avons déjà dit préalablement, que même s'il avait inventé le mot et par là même forcé l'attention sur un tel dispositif, il n'était pas à l'origine du phénomène puisqu'il s'était rendu compte depuis, que « l'autofiction traversait tout le siècle ». A l'occasion de divers entretiens, il met en avant Colette et souligne l'originalité dont elle fait preuve dans *La Naissance du Jour*. Yannick Blanc, en 1994, au gré des réflexions que lui inspire Doubrovsky, le cite :

> Il n'y aura pas d'avant et d'après Serge Doubrovsky en littérature. « L'autofiction n'y suffira pas »… et si j'ai forgé le mot je n'ai pas inventé la chose ? Colette, Céline, des myriades moins illustres qui s'y sont essayés avant moi. (C'est Yannick Blanc qui souligne.) [3]

Rappelons-nous également l'entretien entre Alex Hugues et Serge Doubrovsky, en janvier 1999, à l'occasion de la sortie de *Laissé pour conte*, qui se soldait par ce constat :

> On découvre quand même, chez Colette, un livre qui s'appelle *La Naissance du Jour*, qui a paru en 1928 et qui, à l'origine, portait sur son péritexte le sous-titre roman. Et dans le roman de Colette, *La Naissance du Jour*, on trouve un personnage de femme âgée qui s'appelle Colette. Ensuite on apprend qu'elle a écrit *les Claudine*. Bref, elle s'est mise en scène comme le personnage d'un roman écrit par Colette sur Colette. [4]

---

(1) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Taborne, *L'Autobiographie*, *op. cit*., p. 268.
(2) *Ibid*, p. 274. Jacques et Eliane Lecarme dressent une liste de livres classés par catégorie : Autobiographie = récit vrai, Autofiction - définition stricte (Doubrovsky), définition large, Roman.
(3) Propos recueillis sur Internet : Réflexions de Yannick Blanc à propos de « Serge Doubrovsky », République internationale des lettres, 1994.
(4) Propos recueillis sur Internet et déjà cités dans la deuxième sous-partie de la première partie: Alex Hugues, Entretiens avec Serge Doubrovsky à l'occasion de *Laissé pour conte* en janvier 1999.

Faisant écho à ses déclarations, plus récemment dans *Le Monde* : « Dès 1928, Colette dans *La Naissance du Jour*, roman, mettait en scène le renoncement amoureux d'une Colette auteur de *Chéri* et de la série des Claudine. »[1] Pour autant, il nous semble excessif de dire que Doubrovsky fait remonter l'autofiction à ce seul texte de *La Naissance du Jour* comme le laisse entendre Elizabeth Molkou :

> Car nous rappelle-t-il (Doubrovsky), si l'on peut faire remonter l'autofiction à un texte comme *La Naissance du Jour* de Colette (1928), qui correspond selon lui à la définition du genre, c'est à lui seul que revient l'invention du néologisme.[2]

Elle fut sans doute influencée par les propos tenus par André Billy à la sortie du livre, en 1928, mais celui-ci se trompe lorsqu'il confère au texte une originalité qui n'eut pas de précédent : « Quelque chose d'extrêmement nouveau et hardi, quelque chose qui n'a pas de précédent, je crois, dans la littérature […] c'est que l'héroïne du roman n'est autre que l'auteur.[3]» Mounir Laouyen a raison de rappeler que c'est d'ailleurs toujours de cette manière que l'autofiction, à ses prémices, apparaissait pour la critique. Il l'explique par le manque d'horizon d'attente et le silence des auteurs eux-mêmes.[4] La position qu'adopte Laouyen nous semble d'ailleurs plus perspicace que celle d'Elisabeth Molkou et l'analyse qui fait suite tient lieu

---

(1) Propos recueillis également sur Internet : « Pourquoi l'autofiction ? » par Serge Doubrovsky, *Le Monde*, le 28 avril 2003.
(2) Elizabeth Molkou, « L'Autofiction, un genre nouveau ? », *op. cit.,* p. 165.
(3) André Billy, L'Oeuvre, 17 avril 1928.
(4) Mounir Laouyen, « L'Autofiction : une réception problématique », Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand II), 1999, p. 7. Internet : Site Fabula.

de mise au point : « Colette n'est assurément pas la pionnière de ce dispositif énonciatif. » Il en cite un autre : « On pourrait lui opposer *Le Bon Apôtre* (1923), un roman de Philippe Soupault où le narrateur et l'un des deux protagonistes partagent le nom de l'auteur. [1] » En cela, Mounir Laouyen nous semble plus proche de la pensée de Doubrovsky et nous permet de nuancer notre propos. Ainsi, on peut dire que Doubrovsky perçoit en Colette un des précurseurs de l'autofiction, de par l'écriture d'un livre comme *La Naissance du Jour*, mais elle n'est certes pas la seule, à ses yeux, et s'inscrit parmi d'autres auteurs dans ce cas.

Toujours est-il que l'annonce générique de *La Naissance du Jour* du début mentionnait qu'il s'agissait d'un roman et est en accord sur ce point avec la correspondance de Colette quand elle se lamente auprès de Marguerite Moreno, le 23 décembre 1927: « Mon roman me tourmente, je ne vois pas bien ce que je fais » [2] ou encore à Léopold Marchand : « Mon roman se défend comme un démon contre moi. » [3] La biographie bien connue de Colette révèle que loin de renoncer à l'amour comme dans le roman, celle-ci vient de s'engager dans une nouvelle relation amoureuse avec Maurice Goudeket dont elle ne dissimule pas l'existence. Dans le prologue qu'elle a finalement rejeté, Goudeket était pour elle « le nouveau venu », « jour en son aube, et virile aurore » et sur la page de titre des placards des épreuves de *La Naissance du Jour*, conservées par elle et datées des 27 et 28 février 1928, elle avait écrit cette dédicace : « A Maurice./« Viens aurore,/ Je t'implore,/ Je suis gay quand je te voy »/

---

(1) Mounir Laouyen, « L'Autofiction : une réception problématique », *op. cit.*, p. 6.
(2) Michel Mercier, Notice de *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1376.
(3) *Ibid.*

(Henry IV et Colette) » [1]. Dès lors, alors que l'on a été amenée à évoquer cette dimension auparavant, bon nombre de critiques s'étonnèrent de l'apparition des deux personnages, Vial et Clémence, ils cherchèrent des ressemblances entre Vial et Goudeket dont l'intéressé se défendait pourtant ; et seul, on l'a encore souligné précédemment, Benjamin Crémieux semble l'un des rares critiques à avoir perçu que ces deux personnages relevaient de la fiction, ce qui étonne dans un texte qui apparaissait en son début comme une longue méditation au fil du temps. Mais le lecteur ne se persuade, en définitive, du caractère éminemment romanesque de l'ouvrage qu'en 1953, à la parution des lettres authentiques de Sido dans *Le Figaro Littéraire*. Force est de souligner, à ce propos, le rôle non négligeable du paratexte (en l'occurrence du péritexte) qui renverse la lecture qu'engendrait le seul texte lorsqu'il n'existait pas. Le lecteur comprend, dès lors, comme nous l'avons analysé plus en détails en nous arrêtant notamment sur la célèbre lettre du cactus rose, que la correspondance maternelle a fait l'objet d'un travail d'écriture voire de réécriture. Mais alors que l'ouvrage est clairement revendiqué comme romanesque, le protocole nominal en ce qu'il appartient au champ de l'autobiographie place *La Naissance du Jour* dans un espace d'ambiguïté. La disparition dans *Les Œuvres Complètes* (1948-1950) de la mention générique, roman, du livre est en cela très révélatrice. Ainsi, tandis que l'on est en droit (voire en devoir) de s'interroger sur les raisons qui ont poussé Colette à choisir de recourir à des éléments fictifs tout en conservant une structure nominale relevant de l'autobiographie, la réponse de Goudeket nous paraît peu convaincante : « Ayant promis à ses éditeurs un roman, [Colette] crut devoir - et c'est dommage - y introduire une affabulation. » [2] Mais à y regarder de plus près, Colette avec *La Naissance du Jour* semble franchir le pas en ébauchant un début de théorisation. Selon nous, en effet,

(1) Michel Mercier, Notice de *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, pp. 1384-1385.
(2) Maurice Goudeket, *Près de Colette*, éd. Cercle du Bibliophile, le 14 janvier 1967, p. 60.

Danielle Deltel a raison de voir dans l'épigraphe la souscription d'un pacte par l'auteur mais un pacte ambigu bien sûr comme le suppose l'autofiction : « Imaginez-vous à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle » [1]. La première épigraphe qu'elle avait pressentie - et qui apparaît biffée dans l'exemplaire des placards des épreuves portant la dédicace à Maurice dont nous avions parlée précédemment - est encore plus contradictoire : « C'est moi et ce n'est pas moi ». Michel Mercier, révèle, à juste titre l'intertexte avec l'article élaboré par Marcel Proust « Contre Sainte-Beuve » dont elle s'inspire pour mieux s'en détacher :

> Déjà, dans ce premier volume, vous verrez le personnage qui raconte, qui dit : « Je » (et qui n'est pas moi) retrouver tout à coup des années, des jardins, des êtres oubliés, dans le goût d'une gorgée de thé où il a trempé un morceau de madeleine.[2]

Proust dénonce l'assimilation hâtive que l'on peut faire entre narrateur et auteur là où Colette dans la première épigraphe parle d'un « je » dans le texte qui est « moi et qui n'est pas moi ». L'épigraphe finalement retenue va plus loin puisqu'elle tend à un début de réponse suggérant que l'apport littéraire permettrait de placer devant elle « un modèle » et aurait par conséquent une valeur prémonitoire.

Après *La Maison de Claudine* et *La Naissance du Jour, Sido* est le troisième livre de Colette consacré à sa mère. Et loin d'être conçu à l'origine comme un triptyque familial, sa première parution dans *La Revue Hebdomadaire* en juin 1929 puis aux éditions Kra au mois de juillet de la même année sous le titre *Sido ou les points cardinaux* ne comportait alors que le premier chapitre de l'édition définitive soit celui dédié à la mère. La correspondance de Colette en atteste lorsqu'elle écrit à Hélène Picard au

---

(1) Danielle Deltel, « Colette : l'autobiographie prospective », *op. cit.*, p. 125.
(2) Michel Mercier, Notes et variantes de *La Naissance du jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1394. (Essais et articles, *Contre Sainte-Beuve*, édition Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p. 558.)

printemps de 1930 : « Je travaille fort à ma suite de *Sido*.[1] » Même si l'ouvrage définitif garde la trace de l'hommage rendu à la mère - le manuscrit est revêtu de la robe bleue que portait cette dernière de son vivant et le titre ne rend compte que de Sido, sa mère - il est indéniable que le livre évolue vers une reconnaissance du père (certains parlent de réhabilitation) et une prise en compte de la fratrie. Ainsi, la structure même du livre nous pose question. Chaque chapitre étant consacré aux membres de la famille, « Sido », « le capitaine », « les sauvages », ne nous laisse-t-elle pas entendre par là que l'enjeu du livre a évolué ? D'un portrait maternel au début, ne peut-on dire qu'il est devenu l'objet d'un véritable retour aux origines de l'auteur comme une quête de sa propre identité ? L'ouvrage se rapprocherait, dès lors, d'une autobiographie et nous ne sommes pas loin de penser avec Gérard Pélissier que même si Colette n'a pas contracté de pacte, celui-ci reste implicite, reflété par la structure du texte :

> Quant à l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, elle est affirmée, en un pacte autobiographique implicite par le relais que les parents constituent au niveau de l'identité, le nom de Colette apparaissant cinq fois pour la mère comme pour le père.[2]

Le Pur et L'Impur, on n'a pas été sans l'évoquer, traite d'un sujet licencieux, difficile à définir comme en témoigne cette lettre à Hélène Picard, datant de juin 1931 :

> Je n'ai pas de titre pour mon livre qui me donne tant de peine, et qui n'est pas un roman. Il agite de vieilles choses d'amour, se mêle des amours unisexuelles, - enfin il fait ce qu'il peut…. Comment trouves-tu : / *Remous*./ ou bien préfères-tu/ *Ecumes*

---

(1) Maurice Delcroix, Notice de *Sido*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1459.
(2) Gérard Pélissier, « Colette et l'écriture autobiographique » in Sido *et* Les Vrilles de la Vigne, *L'Hymne à l'Univers*, 1990, éd. Ellipses, p. 26.
(3) Jacques Dupont, Notice du *Pur et l'Impur*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1505.

/[…] « Remous » colle mieux au sujet (ou à l'absence de sujet)./ « Ecumes » est un plus joli mot…[3]

Pourtant le premier titre pressenti par Colette, *Le Fourbe,* révèle qu'il aurait relevé un temps (peu de temps selon Jacques Dupont [1]) de la fiction mettant en scène une femme Charlotte qui feignait le plaisir avec son jeune amant. Mais alors que l'on trouve l'amorce d'une telle histoire dans l'ouvrage, l'intrigue tourne court et le livre de poursuivre un dessein d'une portée plus générale. C'est sans doute pour cette raison que Colette, consciente de sa démarche, change la mention générique du livre qui ne s'appelait pas encore *Le Pur et L'Impur* mais paraissait en feuilleton dans *Gringoire* en 1931 sous le titre *Ces Plaisirs....* Présenté comme « roman inédit » dans la première livraison du 4 décembre, il devient « récit inédit » dans la deuxième, le 11 décembre ; « le récit » aménageant un espace d'ambiguïté plus grand, ce qui n'est pas le cas du « roman » comme l'analyse Philippe Lejeune : « à noter que *roman* dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que *récit* est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique » [2]. La correspondance de Colette nous aide encore à le comprendre lorsqu'elle s'exprime en ces termes à Marcel Proust après la lecture de *Sodome et Gomorrhe,* en 1921 :

Personne au monde n'a écrit des pages comme celles-là sur l'Inverti ; personne ! Je vous fais là une louange orgueilleuse, car si j'ai voulu autrefois écrire sur l'inverti une étude pour *le Mercure*, c'est *celle-là* que je portais en moi, avec l'incapacité et la paresse de l'en faire sortir.[…] Qui oserait toucher, après vous, à l'éveil lépidoptérien, végétal, ornithologique, d'un jupien à l'approche d'un Charlus ? [3]

---

(1) Notice de Jacques Dupont, *Le Pur et L'Impur*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 1504.
(2) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op . cit.*, p. 27.
(3) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit*., p. 250.

Sans revenir sur ces déclarations élogieuses à l'égard de son contemporain, elle procède tout de même à des aménagements pour expliquer la spécificité de sa démarche dans *Le Pur et L'Impur* :

> Depuis que Proust a éclairé Sodome, nous nous sentons respectueux de ce qu'il a écrit. Nous n'oserions plus, après lui, toucher à ces êtres pourchassés, soigneux de brouiller leur trace et de propager à chaque pas leur nuage individuel, comme fait la sépia. Mais - fut-il abusé, fut-il ignorant ? - quand il assemble une Gomorrhe d'insondables et vicieuses jeunes filles, dénonce une entente, une collectivité, une frénésie de mauvais anges, nous ne sommes plus que divertis […] (1)

Colette en effet tente, dans le livre, un début de théorisation sur « les unisexuelles ». On en trouve d'ailleurs la trace dans la correspondance qu'elle entretient avec Missy mais c'est pour la tourner aussitôt en dérision (le plan à peine formulé est déjà clos), ce qui ne nous étonne guère lorsque l'on connaît le peu de prédilection de Colette pour les grandes idées générales :

> Il faudra que tu me dises ce que tu penses de ce que j'écris en ce moment sur les « unisexuelles » -quel affreux mot ! Evidemment on pourrait traiter le chapitre comme ceci:/ Les Unisexuelles./ Chapitre unique/ Il n'y a pas d'unisexuelles.(2)

Toujours est-il qu'il est indéniable que l'un des fils conducteurs du *Pur et de L'Impur* est l'homosexualité, Colette parle d'unisexualité, ce qui revient au même. Elle tend à souligner que, par delà l'hermaphrodisme physique caricatural, poussé parfois au ridicule lorsque l'un des deux sexes imite l'autre (elle porte à cet égard un jugement rétrospectif assez sévère sur les vêtements d'homme qu'elle portait à une période de sa vie), il existe, selon elle, un hermaphrodisme mental partagé par tous par le fait que la femme possède une part de masculinité et l'homme de féminité (3). Alors

---

(1) Colette, *Le Pur et L'Impur*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 628.
(2) Jacques Dupont, Notice du *Pur et de L'Impur*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1505.
(3) Nous serons amenée à évoquer plus longuement cette question de l'hermaphrodisme mental dans la dernière partie qui traite de « L'Autofiction comme recherche de

que le titre initialement prévu *Ces plaisirs…* devint de manière définitive *Le Pur et L'Impur*, le changement de titre, on le comprend déjà, aurait, dans ces conditions, une signification plus profonde que celle qu'elle lui prête dans l'avant-propos du Fleuron.

> *C'est selon mon vœu personnel que le volume intitulé* Ces plaisirs… *s'appellera désormais* Le Pur et L'Impur.
>
> *S'il me fallait justifier un tel changement, je ne trouverais qu'un goût vif des sonorités cristallines, une certaine antipathie pour les points de suspension bornant un titre inachevé, des raisons, en somme, de fort peu d'importance.* (1)

On le soupçonnait déjà devant tant de dénégations : « des raisons en somme de fort peu d'importance. » En effet, bien plus que dans ses romans où elle fictionnalisait certaines de ses relations homosexuelles, elle va au-delà dans cet ouvrage (qui n'est pas un roman) puisqu'elle réussit la gageure, en s'appuyant sur ses expériences saphiques mais sans les exposer ouvertement, de remplir le contrat qu'elle avait fixé au lecteur : « verser au trésor de la connaissance des sens une contribution personnelle » (2), en fait de dégager une morale, de différencier ce qui est pur de ce qui ne l'est pas. Même si Jacques Dupont souligne, à juste titre, le peu de pertinence de la définition du mot « pur » à laquelle s'essaie Colette à la fin de l'ouvrage (3), loin d'être le fruit d'une négligence, elle nous paraît, pour notre part, savamment calculée dans la mesure où celle-ci semble préférer aux théories

---

l'authenticité » , I) De l'autobiographie à l'autofiction, 1) L'énonciation, a/ le morcellement du je.

(1) *Colette, Le Pur et L'Impur, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 551.
(2) *Ibid,* p. 584.
(3) Jacques Dupont, Notice du *Pur et de L'Impur, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1507.

toutes faites une réflexion qui se formerait par petites touches successives . Le lecteur comprend, dès lors, que Charlotte représente le personnage le plus fourbe de l'ouvrage (N'apparaissait-elle pas d'ailleurs sous cette dénomination péjorative lorsque l'ouvrage n'en était qu'à ses prémices de roman ?) en comparaison de la pureté des sentiments qu'a partagée le couple des dames Llangollen [1] pendant quarante ans. Et si nous devions dégager une morale de cet ouvrage (en somme bien peu moralisante au vu de la morale traditionnelle), ce serait l'un de ses personnages de roman et pas des moindres, Claudine, dans *Claudine en Ménage* qui la dégagerait : « Le vice, c'est le mal qu'on fait sans plaisir. » [2]

S'il est un livre qui semble le plus bénéficier, à première vue, d'un ancrage autobiographique, c'est de *Mes Apprentissages* dont il s'agit : le titre mais aussi les nombreuses photos illustrant l'édition originale du 18 janvier 1936 qui ressemblent à un inventaire de la vie de l'auteur (il serait fastidieux d'énumérer la liste exhaustive ici mais citons-en néanmoins quelques-unes pour en avoir une idée : « Colette et sa famille/ Lune de miel/ Jeune mariée…/ Caroline Otéro/ Colette à vingt ans/ Colette en 1904/ Au temps des pensums etc.…) nous le laissent à penser. Il est également pressenti, à plusieurs reprises, par l'auteur lui-même comme un recueil de souvenirs. Dans une lettre non datée mais évaluée à la date de janvier-avril 1936, Colette écrit à Germaine Beaumont : « Ce livre de souvenirs, j'ai failli l'interrompre en m'apercevant que je ne pouvais quasiment rien dire, rien à côté de ce qu'il eût fallu dire. » [3] De plus, alors que *Mes Apprentissages* se clôt sur l'image de l'écrivain au travail, la légende de l'édition originale datant du 18 janvier 1936, mentionne : « Si j'écrivais

---

(1) « Ladies of Llangollen » dans *Le Pur et L'Impur*.
(2) Colette, *Claudine en ménage*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 468.
(3) Jacques Dupont, Notice de *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III., p. 1693
(4) Jacques Dupont, Notes et variantes de *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1706.

quelque jour mes souvenirs de « l'autre versant »… » [4] Et même si nous avions mis jusqu'ici l'accent sur deux réserves de l'auteur concernant d'une part sa vocation d'écrivain, d'autre part ses relations homosexuelles, il serait bon maintenant de souligner que le contenu même de *Mes Apprentissages* peut étonner un lecteur clairvoyant : à bien y regarder, le livre ne relate qu'une période définie de la vie de Colette, celle où elle procéda à l'élaboration du cycle des *Claudine* (comprenant comme elle le revendiquait elle-même, on l'a vu, *La Retraite Sentimentale*) sous le joug de son premier mari, Willy. D'ailleurs, ne peut-on voir dans le sous-titre de l'ouvrage « Ce que Claudine n'a pas dit » qui disparaît en 1949 dans l'édition du Fleuron, une indication sur le but dissimulé du livre ? François Caradec nous met sur la voie lorsqu'il situe *Mes Apprentissages* un peu après la publication de quatre articles, dans la revue *Sur La Riviera*, intitulés « Willyana », en hommage posthume à Willy qui venait de décéder [1]. Ce livre apparaît, en effet, un peu comme un règlement de comptes - même s'il ne se réduit pas à cela-, Colette tendant à faire de sa version des faits le témoignage ultime qui devait rester dans la postérité sur l'élaboration des *Claudine*. L'ascendant que prit son premier mari sur Colette n'est plus à démontrer lorsque l'on sait qu'elle signa ses livres encore Colette Willy jusqu'en 1923 (date de la publication du *Blé en Herbe*) [2] , alors qu'elle était séparée de Willy depuis plus d'une dizaine d'années, remariée à Henry de Jouvenel et heureuse maman d'une petite Colette, fruit de cette union avec Henry. Ajoutons à cela la parution, en 1944, de deux nouvelles en contrepoint, dans le recueil *Gigi*, dont le contenu, comme nous l'avions déjà évoqué par ailleurs,

---

(1) Jacques Dupont, Notice de *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, pp. 1690-1691.
(2) Pour les articles de presse par contre, elle signe Colette Willy jusqu'en octobre 1913 un peu avant la date de son mariage avec Henry de Jouvenel et Colette de Jouvenel jusqu'à son divorce, à la fin de l'année 1923.
(3) La nouvelle « Noces » dont Michel Mercier nous précise « qu'on ne sait quand elle fut écrite » dans la notice des *Œuvres Complètes, op. cit* ., tome IV, p. 1217.

surprend le lecteur. La première, donnant son nom au recueil, jouit d'une lecture plurielle et peut être interprétée, au second degré, comme une transposition imaginaire de son état d'avant son premier mariage ; et la dernière, « Noces » [3], plus ancrée autobiographiquement, relate cette union sous un angle rétrospectif dramatique d'ailleurs jalonnée de signes que seule sa mère Sido comprend. Le sous-titre de *Mes Apprentissages* « Ce que Claudine n'a pas dit » qui apparaît lors de la publication du livre, en 1935, dans la revue *Marianne* et qui disparaîtra dans *Les Œuvres Complètes* en 1949, prend tout son sens à la lumière d'une telle analyse. Mais en même temps, l'on peut se demander si ce dernier ne comporte pas également un autre enjeu - que nous avions déjà été amenée à suggérer lors de l'examen attentif du titre du livre, *La Maison de Claudine,* qui commémorait le retour à l'enfance de l'auteur - dans le sens où il nous laisse à penser que Colette s'y réapproprierait le personnage de Claudine pour souligner qu'il reste attaché à une partie de sa vie et par là même, on le conçoit aisément, à une partie de sa personnalité. L'analyse de Gérard Genette nous paraît intéressante à relever de ce point de vue par le fait qu'elle justifie la légitimité de notre démarche qui consiste à définir le pacte contracté par l'auteur sous toutes ses formes c'est-à-dire à l'aune du paratexte et du métatexte :

> Ainsi de certaines autobiographies déguisées, où l'auteur donne à son héros un nom différent du sien (comme […] la Claudine de Colette), ce qui leur refuse en définition stricte le statut d'autobiographie mais qu'un paratexte plus large ou plus tardif ramène tant bien que mal dans son champ. [1]

C'est sans doute ce qui explique encore l'évolution de la légende conférée à la dernière photographie du livre. Le mot « Fin » de la dernière livraison de

---

(1) Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 42.
(2) Jacques Dupont, Notice de *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1696.

Marianne devient dans l'édition originale : « Si j'écrivais quelque jour mes souvenirs de l'autre versant… » [2]

Alors que nous en étions arrivée à la conclusion que *La Naissance du Jour* est le livre où s'illustre le mieux l'autofiction au sens strict du terme par le fait que le protocole nominal d'identité est appliqué mais entre en contradiction avec le caractère romanesque clairement assumé par l'auteur, le recueil *Bella-Vista* mérite que l'on s'y arrête à cet égard. Contrairement à *La Naissance du Jour*, à la réception du livre en 1937, le caractère autobiographique de la nouvelle du même nom ne pouvait pas prêter à suspicion : l'identité nominale entre narratrice, personnage et auteur est respectée puisque la narratrice est désignée sous le nom déférent de « Madame Colette » ; aucune trace de mention générique de « roman » n'apparaît ; plus encore, Colette souscrit à l'intérieur un pacte référentiel puisqu'elle revendique clairement cette histoire comme tirée de ses propres souvenirs, ce qui pouvait paraître plausible, on l'a déjà évoqué, à un lecteur de cette époque. De ce point de vue, on imagine aisément la consternation du lecteur lorsque Colette fait paraître une préface tardive à « Bella-Vista », en 1949, pour ses *éditions complètes*. Elle y affirme, sans ambages, son caractère totalement imaginaire : « Aucun lieu réel n'a servi de modèle à « Bella-Vista », plus loin encore, « Bella-Vista », c'est n'importe quelle chimère » [1]. Le paratexte entre ici en contradiction avec le pacte référentiel conclu par Colette avec son lecteur lorsqu'elle déclare cette histoire inspirée par ses propres souvenirs. Mais nous pourrions répondre à son avantage qu'un tel pacte contracté à l'intérieur d'un texte par le fait qu'il est une fiction ne possède pas le même statut d'authenticité que celui souscrit dans le paratexte. Toujours est-il que cette préface tend à faire évoluer le texte d'autobiographie vers une autofiction. D'ailleurs à y

(1) Marie-Christine Bellosta, Note sur le texte de *Bella-Vista, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p.1833.

regarder de plus près, la façon dont l'auteur désigne l'auberge dans le texte peut prêter à ambiguïté :

> Mettez qu'elle s'appelait « Bella-Vista », il y a en France autant de Bella-Vista et de Vista-Bella que de Montigny. Vous ne la trouverez pas sur la Côte, elle a perdu ses propriétaires, presque tous ses charmes, et jusqu'à son ancien nom que je tais. (2)

Alors que son hésitation laisse supposer que cette auberge n'est pas désignée sous son vrai nom « Mettez qu'elle s'appelait Bella-Vista » (ce que tend à confirmer la fin « et jusqu'à son ancien nom que je tais »), l'assertion qui la suit nous plonge dans l'incertitude, loin de nous éclairer, Colette semble experte dans l'art du retournement : « Il y a en France autant de Bella-Vista et de Vista-Bella que de Montigny. » Veut-elle nous convaincre de la réalité de Bella-Vista ou au contraire, de l'irréalité de Montigny, ce qui reviendrait à concevoir l'auberge comme tirée de l'imagination de l'auteur ? Toujours est-il que la version prônée dans la préface de 1949, ne semble pas plus correspondre à la réalité, mais de toute façon, Colette ne lui assignait-elle pas un tout autre but que celui d'être crue ? En tout cas, pour démêler la fiction de la réalité, il nous paraît indispensable, là encore, de recourir à sa correspondance qui témoigne que, loin de se réfugier dans un hôtel, « elle demeura sous son toit pendant les travaux qui furent effectués, d'ailleurs, non en 1923, mais pendant l'été 1927 ou en avril 1928 » (1). Pourtant, là encore, une lettre du 5 janvier 1928 adressée à Marguerite Moreno, atteste qu'elle effectua, néanmoins, un bref séjour dans un hôtel tenu par un couple homosexuel dont l'un des deux

(2) Colette, « Bella-Vista », *op. cit.*, tome III, p. 1099.

(1) Une lettre envoyée à Marguerite Moreno, le 28 Août 1927, ainsi qu'une autre à André Billy, datée entre le 18 et 24 avril 1928, vont dans ce sens.
(2) Jupien est dépeint par Marcel Proust comme le tenancier d'un hôtel au caractère sado-masochiste clairement affirmé.

hommes lui rappelle une des figures ambiguës de l'œuvre de Marcel Proust, M. Jupien :

> « Un des directeurs du Kensington est… M. Jupien. [2] Il est fidèle à son type mental et physique, au point que Maurice en est resté béant. C'est dommage que j'ai autre chose à fouetter ! Je ne m'ennuierais pas. [3]

On devine que Colette a dû s'inspirer de cette atmosphère lourde de sous-entendu pour conférer à cette nouvelle une tournure aussi équivoque : l'inquiétant M. Daste se révèle être un tueur d'oiseaux ; le couple saphique, un couple hétérosexuel, certes, mais dont l'un des deux, M. Ruby, est un repris de justice qui cache son identité : M. Ruby. Alors que le premier titre prévu pour la nouvelle était « Bonne Encontre », il fait redondance avec « Bella- Vista » pour apparaître au lecteur comme antiphrastique. Mais une question se pose : l'on peut légitimement se demander les raisons qui ont pu pousser Colette à donner l'apparence d'une autobiographie à ce récit qui ne saurait, en aucun cas, accéder à un tel statut, tout au plus à celui d'autofiction au sens large du terme, mêlant étroitement fiction et réalité ? Cette interrogation va pour le moment rester en suspens.

Contrairement à « Bella-Vista », le caractère autobiographique de « Gribiche » n'est à aucun moment modalisé ou perturbé par un paratexte contradictoire : l'identité nominale de l'autobiographie est affirmée par le fait que la narratrice se nomme Colette Willy, elle va jusqu'à contracter un pacte référentiel lorsqu'elle ancre l'histoire à une période de sa vie où elle jouait un sketch dans une revue, en 1905. Alors que cette histoire a pu paraître parfaitement plausible à un lecteur de son temps, force est de constater avec M-Ch. Bellosta, comme nous l'avons déjà souligné, que ces faits, après un examen minutieux de sa biographie, ne sauraient

(3) Marie-Christine Bellosta, Notice de *Bella-Vista, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1837.

correspondre avec ce que l'on connaît : Colette, en 1905, ne s'exhibait pas encore sur les scènes publiques, elle ne joua qu'un seul rôle de Chatte dans la pantomime nommée *La Chatte Amoureuse*, dans la revue de music-hall, *Ça Grise*, en 1912 [1]. L'histoire se serait donc déroulée, non en 1905, mais, plus tard, soit en 1912. *Miaou-Ouah-Ouah* semble, à cet égard, une parodie du véritable titre *La Chatte amoureuse*. Cela n'a d'ailleurs rien pour étonner dans la mesure où on a souligné auparavant le peu de crédit à accorder parfois à un pacte contracté au sein d'un texte du fait même de sa fictionnalité. Certains détails du manuscrit incitent d'ailleurs à le croire, « elle pose une opération pour soustraire 1893 de 1912, comme si elle calculait l'âge d'un personnage ou à combien d'années remontait alors son mariage » [1] à hauteur de la page 1160 des *Œuvres Complètes*. La narratrice n'était pas âgée de trente-deux mais de trente-quatre ans [2] dans le manuscrit ; elle a rajeuni ce personnage de deux ans, semble-t-il, afin de situer cet épisode un peu avant la période qu'elle décrit dans *La Vagabonde* alors que son double fictif, Renée Néré, a trente-trois ans. Colette n'appréhende-t-elle pas d'ailleurs elle-même ce texte comme l'envers de la face cachée du music-hall qu'elle avait décrit auparavant (on pense bien sûr à *La Vagabonde*) comme nous le laissent penser ces réflexions tirées de « Gribiche » ? :

> Ai-je été, à cette époque là, trop sensible à la convention de travail, de parade, de lumière, de vide cérébral, de ponctualité, de probité roide, qui régit le music-hall ?

---

(1) Marie-Christine Bellosta, Notice de "Gribriche", *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1853.

(1) Nous reprenons les renseignements fournis par Marie-Christine Bellosta. Notice de "Gribriche", *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1854.
(2) Notes et Variantes, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1869.
(3) Colette, « Gribiche », *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, pp. 1148-1149.

> M'a-t-elle inspiré de le dépeindre dans mainte page, avec un amour vif et superficiel et ce qu'il entraîne de banale poésie ? Peut-être […]
>
> Tout n'y était pas joie, tout n'y était pas si pur que je l'ai décrit. Je veux parler aujourd'hui de mes débuts, d'une période où je n'avais encore rien appris, ni oublié, d'un milieu où je n'avais aucune chance de réussir, celui de la revue à grand spectacle. (3)

Ce sont, à notre connaissance, les seuls éléments dont nous disposons pour soupçonner que le texte revêt beaucoup plus d'éléments fictionnels que l'auteur ne veut bien le dire. Ainsi, plusieurs questions nous viennent à l'esprit : pourquoi a-t-elle retenu l'année 1905 et endossé la personnalité de Colette Willy ? Colette nous aide à y répondre lorsqu'elle se décrit elle-même comme « une bourgeoise découvrant la planète des pauvres »(1). Et ce n'est bien sûr pas le fruit du hasard si elle situe ce drame de l'avortement dans les coulisses du music-hall reliant par là même ces nombreux avortements tragiques à un contexte social de pauvreté. L'on comprend mieux, dans ces conditions, son indignation lorsqu'elle rejette la pièce d'Aristote pour cette raison : « Je ne t'enverrai pas voir *Plutus* d'Aristophane avec Dullin ! C'est Dullin ! mais la pièce ! Tous ces gens qui sont heureux et béats, dans la pauvreté […] Où allons-nous ? » (2) M-Ch. Bellosta utilise l'intertexte de *Candide* de Voltaire pour décrire le rapport que Colette entretient avec ce personnage : vu sous un angle ingénu, la réalité n'en paraît que plus sordide. Bien que le lecteur arrive difficilement à s'identifier à « Colettevilly » (3), il ne réalise que progressivement l'horreur de la situation. Elle avait procédé de la sorte dans la nouvelle précédente,

---

(1) Colette, « Gribiche », *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1155.
(2) *Ibid,* p. 1855.Cet épisode est à rapprocher des réserves qu'elle émet à *La Vagabonde* pour des raisons voisines : « ne montrer que le bon côté des choses ».
(3) « Colettevilly » est le nom accolé sous lequel elle est connue au music-hall.

« Bella-Vista », où seule une seconde lecture, à l'aune de la chute finale, permettait d'en saisir la portée dans ses détails infinis. L'examen du manuscrit nous apprend d'ailleurs à quel point les indices qui parsèment le texte ont fait l'objet d'un choix réfléchi. Ainsi les fragrances de la maison de Gribiche varient d'une version à l'autre : de simples plantes médicinales (« roseaux verts, menthe velue et feuille de frêne ») dans la première version, leur pouvoir abortif est transparent, avec l'apparition de « l'absinthe », dans la deuxième version : « Chrysanthème, absinthe, au petit géranium sauvage qu'on appelle l'herbe à Robert. » Optant pour une version intermédiaire dans l'édition définitive, elle choisit de supprimer l'absinthe - sans doute trop facilement identifiable pour le lecteur - mais de garder « la chrysanthème » comme annonciatrice de la mort future du personnage. Tandis que le critique Edmond Jaloux lui dénie « le sens du tragique » [1], la réponse qu'elle lui envoie nous conforte dans l'hypothèse qu'elle tend à favoriser la progression de la découverte de l'avortement dans le texte : « Et moi qui me retiens, qui me bride, me muselle, me ligote, m'étrangle, me bâillonne, pour me garder du tragique qui m'est trop facile ! La prochaine fois… » [2] Cette nouvelle soulève également une autre question. On peut, en effet, également se demander si Colette a réellement assisté à une telle scène lorsque déjà certains détails du manuscrit attestent de la fictionnalité des dates et que rien ne nous le laisse supposer dans le paratexte et le métatexte, fait assez rare pour être signalé. Ainsi, lorsque M-Ch. Bellosta rapproche ce procédé du « Manifeste » demeuré célèbre des « 343 femmes » qui signèrent, le 15 avril 1971, en faveur de l'avortement, ne peut-on dire que le livre représenterait en quelque sorte son manifeste à elle avant la lettre ? Et de la même façon que plusieurs femmes parmi les 343 feignaient un acte qu'elles n'avaient pas commis par « solidarité féminine », selon M-

---

(1) Marie-Christine Bellosta précise cependant qu' « Edmond Jaloux parle de Bella-Vista » tandis que Colette paraît lui répondre sur « Gribiche ». Notice de « Gribiche », *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1857.
(2) *Ibid.*

Ch. Bellosta [3], Colette ne s'inscrit-elle pas au sein de « Gribiche » pour contribuer à un effet de réel qui ne posséderait pas la même force si elle n'y apparaissait pas sous son nom réel ?

A l'instar des deux premières nouvelles, Colette semble encore fourvoyer son lecteur dans celle qui ferme le recueil *Bella-Vista* : « Le Sieur Binard ». A la lumière de ce que l'on connaît de sa biographie, elle ne saurait être âgée de quinze à seize ans lorsqu'elle accompagne son frère médecin lors de ses consultations, mais plus vraisemblablement de dix-huit à vingt ans. Peut-être n'est-ce que le fruit d'un effet de contamination, comme le suggérait ailleurs Philippe Lejeune [1], toujours est-il qu'un tel fait dénué d'exactitude modifie notre regard sur le texte et le charge de suspicion. Nous sommes donc en droit de nous demander si les amours de son frère avec la belle Hardonnaise ont quelques fondements ou si au contraire, la naissance illégitime de leur union ne serait pas une pure invention répondant à d'autres préoccupations de l'auteur que celle de se conformer à une réalité biographique quelconque. Comme une amorce à ce qui va suivre, ne favoriserait-elle pas une progression vers l'histoire proprement dite ? Bon nombre de facteurs abondent dans ce sens. Alors que le texte apparaît, au premier abord, sous forme de diptyque, il paraît indiscutable que le lien implicite qui rapproche les deux épisodes du frère médecin et du Sieur Binard, plus qu'une simple visite, est la thématique de « la naissance illégitime ». Fruit de ses amours silencieux entre Achille et la belle Hardonnaise, il devient celui d'un inceste du sieur Binard avec l'une de ses filles à la clôture du texte. Plus encore, dans la version définitive, Colette avait étoffé l'activité professionnelle de son frère [2] nous laissant

(3) *Ibid*, p. 1861.

(1) Nous ne nous arrêtons pas ici sur « ce paradoxe » qui a fait déjà l'objet d'un développement dans la 2ème partie Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, I) Les romans de Colette : une gradation vers l'autofiction, 2/ Les doubles de l'auteur.
(2) Marie-Christine Bellosta, Notice du « Sieur Binard », *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1904.

entrevoir cette nouvelle comme une sorte de suite consacrée à la peinture des siens alors qu'elle est loin de se réduire à cela puisque le personnage principal de l'histoire n'est pas Achille, comme le révèle le titre, mais le Sieur Binard. Et Colette n'avait-elle pas insisté sur la volonté qui était la sienne de ne pas tout dévoiler, de procéder par petites touches « en se retenant », lors de l'élaboration de la deuxième nouvelle du recueil ? N'en est-il pas encore ainsi avec le Sieur Binard ? La version définitive est, en effet, plus allusive que la première : « l'expression de fatuité » remplace les paroles du père Binard : « Je connais la vie et je sais ce qui les attend. Aussi c'est moi que je les commence toutes. Comme ça je suis sûr qu'elles sont bien commencées.» (1) Le réalisme de ses paroles est rendu particulièrement saisissant avec l'emploi du pronom relatif complément d'objet qui rend la phrase agrammaticale « c'est moi que je les commence toutes » au lieu, bien sûr, de « c'est moi qui les commence toutes », reflétant par là même sa condition sociale. Pourtant à bien y réfléchir, ne peut-on assigner à ces demi aveux une signification autre, en ce sens qu'ils nous donnent l'impression de refléter l'amoralisme de l'auteur qui refuse de trancher sur le thème de l'inceste ? L'information que nous rapporte Claude Pichois nous paraît, à ce titre, parfaitement éclairante. En 1933, Colette aurait rendu compte d'une pièce de théâtre qui mettait en scène un père incestueux et une jeune fille parricide en ces termes :

> Dans la salle de l'Oeuvre, au premier entracte, j'écoutais Le Pur dialoguer avec l'Impur :/ - Sujet infiniment pénible… L'inceste paternel… Franchement, on aurait pu nous épargner ça… / - Pourquoi ? Est-ce que c'est tellement grave, qu'un père convoite sa fille ? Dans la nature…/ Et je ne m'ennuyais pas parce que je crois que Pur et Impur mentaient tous deux. (2)

---

(1) Marie-Christine Bellosta, Notice du « Sieur Binard », *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1901.
(2) *Ibid.*

De même, bien que l'âge de la fille reste identique dans les deux versions, elle a quatorze ans et huit mois dans la première puis quinze ans moins trois mois dans la deuxième (Achille arrondit même à quinze), la portée de l'inceste apparaît comme minimisée dans la mesure où Colette a bien sûr connaissance que la loi était moins sévère à cette époque pour les pères qui avaient commis l'inceste sur les filles à partir de quinze ans. Le Sieur Binard en parlait encore comme d'un acte consenti des deux parts et non d'un viol dans la première version qu'elle n'a pas gardée : « Personne ne se plaint, personne n'a à se plaindre. » Bien qu'on ne puisse raisonnablement reprendre au compte de l'auteur de telles pensées, c'est en fait Sido qui traduit le mieux, à nos yeux, le trouble de l'auteur qui oscille entre le pur et l'impur : « tantôt elle (Sido) accablait le Sieur Binard, flétrissait « le veuf impur », tantôt elle se laissait aller à des commentaires dont elle rougissait après. » Du point de vue de la nature, l'enfant semble très beau avec de larges cils, pour ce qui est de la morale, Sido fait allusion à la Bible : « les anciens patriarches », les trois points de suspension de la fin laissant ouvert le débat. (1)

C'est certainement la psychanalyste, Julia Kristeva, qui a le mieux perçu l'aspect trouble, amoral que l'on trouve dans l'œuvre de Colette. Elle va jusqu'à détourner le terme de « perversion » en « mère-version » afin de le faire endosser à Colette. (2) L'écrivain selon elle, franchit allègrement le saut des générations. Au début de sa vie d'adulte, elle se marie avec un homme de presque quatorze ans son aîné qui aime à ce que « ses filles » (comprenons ses différentes femmes) l'appellent papa pour, à la fin de sa vie, prendre pour époux un homme de seize son cadet, Maurice Goudeket.

---

(1) Colette, « Le Sieur Binard », *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p.1214.
(2) Julia Kristeva, *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.* , p. 211.
(3) Pour plus de précisions sur les intitulés des dédicaces, se reporter à la 2ème partie Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, III) Un pacte autofictionnel, 1) Les romans à l'arrière plan autobiographique.

Entre temps, elle a une liaison avec le fils de son deuxième mari qu'elle appelle « mon fils » dans l'intitulé des différentes dédicaces lui étant adressées.(3)

Ainsi, l'on peut dire que les liens du sang transcendent tout autre type de relations dans son œuvre. On connaît l'aspect presque fusionnel de sa relation à sa mère, qui elle-même érige le lien du sang en valeur fondamentale. Sido exprime, en effet, à plusieurs reprises son rejet du mariage qui consiste, pour elle, en une alliance contre nature avec un étranger.

Même si le film en deux parties intitulé *Colette, une femme libre*, réalisé pour le cinquantenaire de sa mort, par Nadine Trintignant (1), est loin de faire l'unanimité chez les exégètes de Colette en ce qu'il triche allègrement avec la biographie de l'écrivain (la deuxième partie montre Colette à Verdun déambulant au milieu des soldats et des bombes ?!), nous estimons pour notre part, par contre, que le choix de Nadine Trintignant de préférer à un autre acteur son petit fils Roman (en d'autres termes le fils de sa fille interprétant elle-même le rôle de Colette) pour jouer le beau-fils de Colette est un choix particulièrement judicieux. Même si la réalisatrice a tendance à édulcorer cette perspective en expliquant cette préférence par le fait que sa fille aimait s'entourer de personnes qui lui étaient proches pendant le tournage, nous ne sommes pas entièrement convaincue par son discours d'escorte (2). D'ailleurs, comme l'on pouvait s'y attendre, le baiser échangé entre l'actrice Marie Trintignant et son fils, avait soulevé une vague de contestations, le lendemain du passage de la deuxième partie du film, parmi

---

(1) *Colette une femme libre*, film en deux parties de Nadine Trintignant, écrit par Marie et Nadine Trintignant avec Marie Trintignant dans le rôle de Colette, Wladimir Yordanoff dans celui de Willy, Marie-José Nat (Sido), Lambert Wilson (Henry de Jouvenel), Roman Kolinka Trintignant (Bertrand de Jouvenel)…

(2) Dans le bonus du film, on trouve entre autres : « La séquence de Verdun », « Colette, l'histoire d'un film » avec l'intervention de Nadine Trintignant, Wladimir Yordanoff, Lambert Wilson…

les auditeurs d'Europe 1 qui avaient la parole : certains étaient offusqués, d'autres mettaient en avant « la pudeur de l'émotion » qui se dégageait de cette scène. Même si nous ne remettons pas entièrement en doute la raison invoquée précédemment par la réalisatrice Nadine Trintignant dans le choix de son petit-fils pour jouer le rôle de Bertrand de Jouvenel, il nous paraît intéressant de nous arrêter sur un article paru à la suite de la mort de Marie Trintignant [3] dans les circonstances tragiques que l'on sait [4]. La journaliste, Isabelle Monnin, expliquait (mais ne justifiait en aucune façon bien évidemment) le geste effroyable de Bertrand Cantat par une perte des repères de « ce fils de militaire » aux prises avec une famille - la famille Trintignant - dont les liens du sang atteignaient des proportions démesurées. « Dans son livre », écrit Isabelle Monnin, « outre les charges violentes contre Cantat, Nadine dévoile un peu des liens étonnants que cette famille avait développés ». La journaliste continue, en s'appuyant sur les propos que celle-ci tient dans son livre intitulé *Ma fille, Marie* [1]: « Après la naissance de Roman, dans la voiture en rentrant épuisée, heureuse et distraite, j'ai demandé à Vincent [2] s'il était content d'avoir… un petit frère ! » D'où la conclusion d'Isabelle Monnin :

> Fusion, confusion des rôles parfois, mais surtout refuge, liberté et amour. On s'aime très fort. On se le dit. De façon exacerbée parfois : « Je suis amoureux de ma sœur » « je suis amoureuse de mes enfants » affirme-t-on chez les Trintignant. C'est leur façon d'être, leur normalité à eux. [3]

---

(3) « Bertrand Cantat / Marie Trintignant, Enquête sur une tragédie moderne » par Isabelle Monnin (I.M.) in *Le Nouvel Observateur*, n° 2031, du 9 au 15 octobre 2003, p. 20.
(4) Marie Trintignant a été battue à mort par son amant, Bertrand Cantat.

(1) *Ma Fille, Marie* par Nadine Trintignant, éd. Fayard, paru le 1er octobre 2003.
(2) le fils de Nadine, frère de Marie.
(3) « Bertrand Cantat / Marie Trintignant, Enquête sur une tragédie moderne » par Isabelle Monnin (I.M.), *op. cit.*, p. 20.

D'ailleurs, la scène du film que l'on vient de mettre en exergue rappelle, ainsi que la met en parallèle la journaliste du *Nouvel Observateur*, l'interprétation théâtrale des *lettres à Lou* de Guillaume Apollinaire où Marie et son père Jean-Louis échangeaient des paroles enflammées approchant « le tabou des tabou, l'inceste ». Contrairement à sa mère, Marie avouait, par contre, être parfaitement consciente de la charge provocatrice qu'un tel choix d'acteurs pouvait véhiculer pour le spectateur : « Nous sommes plus naïfs que les gens qui peuvent y voir de la perversité. C'est juste un jeu et c'est moins gênant de jouer des scènes d'amour avec un proche. » (4)

Ainsi, la biographie cinématographique dissimule mal ici une autobiographie à la troisième personne. Consciente, inconsciente ? Toujours est-il que Nadine Trintignant, dans son discours du bonus, s'attarde sur les différents aspects qui la rattachent, elle et sa fille, à Colette. Mais nous n'approfondirons pas plus avant ce point qui risque de nous éloigner de notre sujet pour finalement en déduire que ce choix cinématographique apporte une profondeur que l'on trouve effectivement dans l'œuvre de Colette.

C'est dans « La Lune de Pluie » que Colette va plus loin mêlant si étroitement pacte référentiel et autobiographique que le lecteur éprouve des difficultés à les différencier. Ce texte respecte, au premier abord, le schéma de l'autobiographie en ce qu'auteur, narrateur et personnage portent le nom de Colette. Néanmoins, le pacte référentiel ne saurait correspondre à la réalité bien que l'auteur ait mis tout en œuvre pour nous le faire croire ; elle ne précise pas l'adresse des sœurs Barberet, « la rue même a disparu, ou changé de nom » (1). Elle ne fixe pas non plus la date de sa rencontre avec l'une des sœurs, Délia, mais procède par allusions : elle a habité cette maison autrefois et l'atmosphère du quartier, depuis la lecture du livre

(4) *Ibid.*

(1) Colette, « La Lune de Pluie », *Œuvres Complètes*, *op. cit* ., tome IV, p. 63.

souvenir sur les *Claudine, Mes Apprentissages,* rappelle au lecteur celui de la rue Jacob où elle vécut avec son premier mari, Willy. D'autres éléments du texte nous incitent à penser que l'histoire se serait déroulée à une période de « vide » pendant laquelle Colette était seule [2] alors que sa mère effectuait son avant-dernier voyage à Paris, pour trois jours, hors de Saint-Sauveur [3]. Elle égare encore son lecteur sur une fausse piste lorsqu'elle déclare « dissimuler le millésime » [4], ce qui tend à situer la diégèse à l'année 1910 ; la biffure du manuscrit était, quant à elle, plus explicite puisqu'elle faisait remonter les évènements à « dix ans », « vingt ans » auparavant [1]. Ainsi, la question se pose : Pourquoi tant de mystères ? Nous ne sommes pas loin de songer que si Colette hésite à ancrer l'histoire dans une période déterminée et que finalement, elle opte pour l'année 1910, elle agit de la sorte pour les raisons que révèle M-Ch. Bellosta :

> [Colette] se garde de les insérer précisément dans une chronologie en grande partie déjà balisée par la publication d'autres souvenirs. […]
> Ainsi, les narrations des deux nouvelles peuvent prendre place dans une période de « vides », de « blancs ». « Vide » de la vie du personnage fictif de Colette, que rien n'attend chez elle quand elle est chez les sœurs Barberet [..] « Vides », aussi, d'une autobiographie déjà produite, qui est restée si discrète, sur les années qui s'écoulèrent entre la rupture d'avec Willy et la rencontre de Jouvenel, qu'aucun lecteur n'ira s'étonner que Colette peigne sous les traits d'une solitaire celle qui vivait en réalité fort près de Mathilde de Morny. [2]

(2) *Ibid,* p. 89.
(3) *Ibid,* p. 90.
(4) *Ibid,* pp. 78-79.

(1) Marie-Christine Bellosta, Notice de « Chambre d'Hôtel», *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 1067.
(2) *Ibid.*

Aussi est-il judicieux, à cette étape de notre réflexion, d'établir un parallèle entre ce récit, « La Lune de Pluie », qui ouvre le recueil *Chambre d'Hôtel* et « Bella-Vista » qui commence celui du même nom. Force est d'abord de constater que le pacte référentiel n'est suivi dans aucun des deux textes. Par contre, la chute en ce qu'elle n'est à aucun moment anticipée surprend le lecteur dans « La Lune de pluie » bien plus que dans « Bella-Vista », elle réside tout entière dans le dernier mot du texte « veuves » qui éclaire celui-ci d'un sens quelque peu magique voire maléfique, tout au moins fantasmagorique. Finalement, ces deux nouvelles se différencient essentiellement sur un point : « La Lune de Pluie » reflète l'un des penchants de Colette pour l'autobiographie. Le fantasme de la rencontre avec un autre soi-même du début prend forme avec le personnage de Délia. Non seulement celle-ci occupe son ancienne chambre (« notre divan lit » souligne la narratrice à plusieurs reprises) mais se retrouve dans une situation similaire à celle que connaissait Colette vers 1900. La femme jalouse qui occupe ses journées à concevoir la mort de son mari par télépathie n'est pas loin de la Colette d'autrefois dont témoigne *Mes Apprentissages* (1) aussi bien que *Le Pur et L'Impur* (2) « enfermée dans sa souffrance » « avec des velléités d'homicide à l'endroit de son premier mari ». Pourtant Colette prend ses distances avec ce modèle d'écriture puisqu'elle refuse d'en faire un récit de la sorte aussi bien à Sido qu'à Annie de Pène pour les raisons qu'évoque Marie-Odile André:

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 1005.
(2) Colette, *Le Pur et l'Impur*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 649.
(3) Marie-Odile André, « *La Lune de Pluie* ou le prisme de l'écriture » in *Mes Compagnons, mes frères*, éd. Société des Amis de Colette, Presses universitaires de Rennes, collec. Cahiers Colette n° 21, 1999, p. 179.
(4) Propos recueillis dans la notice de *Chambre d'hôtel*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. 1065.

> Colette rejette donc l'idée de livrer un récit qui, confidence transparente sur sa propre vie et ses états d'âme, serait trop aisément lisible pour ses destinataires sur le mode autobiographique d'une confession à peine déguisée.[3]

Cette distance se reflète dans la caractérisation attribuée au récit : le genre est modalisé lorsqu'à la sortie du livre en 1940, *Le Figaro* du 7 décembre de cette même année parle du recueil *Chambre d'Hôtel* comme d'un recueil de contes et de nouvelles. On trouve encore le sous-titre « roman inédit » dans *Match* et Colette en parle dans sa correspondance comme d' « une nouvelle « [4]. Elle préfère donc raconter à Marie Mallier une version plus romanesque de l'histoire Barberet.

Contrairement à « La Lune de Pluie » dont la finalité autobiographique est l'une des virtualités, l'apparence autobiographique conférée à « Chambre d'Hôtel » apparaît comme un trompe l'œil. Bien que le protocole nominal soit parfaitement respecté ici, cet épisode de la vie de Colette ne saurait correspondre à des faits réels comme elle nous le laisse pourtant envisager lorsqu'elle prétend dans le texte « s'appuyer sur des notes pour écrire cette histoire ». Colette aurait, en effet, biffé dans le manuscrit l'année 1910 [1] laissant place dans la version finale à un « trente, quarante ans » plus évasif afin que le lecteur, par recoupement autobiographique, ne puisse discerner que, loin d'être la femme solitaire dépeinte dans « Chambre d'hôtel », elle vivait, au contraire, une relation étroite avec Missy.

Ainsi, Colette procède de la même manière au sein des deux recueils : elle donne l'apparence d'autobiographies à des textes qui sont pourtant en

---

(1) Propos recueillis dans la notice de *Chambre d'hôtel*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. 1065.

marge d’un tel genre. Même « La Lune de Pluie » ne saurait se réduire à une lecture strictement autobiographique.

Troisième partie : L’Autobiographie à l’ère du soupçon dans l’œuvre de Colette.

Au regard des différents facteurs étudiés précédemment, que ce soit aussi bien le protocole nominal (peu adopté dans les romans à l'arrière-plan autobiographique) que l'étude du contenu (qui s'avère majoritairement fictionnel au sein d'autobiographies qui n'en ont que l'apparence) ou encore le pacte qui s'avère toujours contradictoire -mais n'est-ce pas le propre des pactes autofictionnels, selon Jacques et Eliane Lecarme [1] ?-, l'on peut dire qu'aucun d'entre eux ne permet de ranger significativement les textes parmi les autobiographies sans en infléchir le sens conféré par l'auteur. Nous avons pourtant négligé jusqu'ici un autre critère formulé par Philippe Lejeune dans *L'Autobiographie en France,* -sur lequel nous aimerions revenir maintenant- qui a trait au sujet traité.

> *Définition : Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* (C'est nous qui soulignons.) [2]

Bien que Philippe Lejeune s'en soit détaché par la suite, dans un article datant d'octobre 2001 intitulé « *Le Pacte autobiographique* 25 ans après », lorsqu'il déclare que le protocole nominal lui paraît dorénavant suffisant pour établir un pacte autobiographique [3], suivi en cela par quelques critiques qui refusent d'adopter cette définition qu'ils jugent « trop restrictive »[4], il nous paraît, pour notre part, déterminant dans l'évolution de notre réflexion.

---

(1) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.,* p. 272.
(2) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France, op. cit., p. 10.*
(3) Philippe Lejeune, « *Le Pacte autobiographique* 25 ans après », octobre 2001, extrait du site *Autopacte* sur Internet où celui-ci a eu l'obligeance d'y faire figurer également notre résumé de thèse: http://worldserver.oléane.com/autopact/.
(4) C'est la position adoptée par Danielle Deltel dans sa thèse : La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil*, Université de Nanterre, thèse sous la direction de Claude Abastado, 1982.

Nous étudierons, en effet, minutieusement le traitement de certains topoï autobiographiques chez Colette pour souligner dans quelle mesure elle les dépasse pour mieux les intégrer dans une démarche qui lui est propre. Plutôt que de conférer à ses textes un statut autobiographique au sens conventionnel du terme, nous nous demanderons si elle n'a pas plutôt souhaité les placer dans « un espace autobiographique », appelé encore « espace fantasmatique » par Philippe Lejeune.

I) Une finalité autobiographique ?

Nous allons maintenant nous pencher sur les différents aspects de l'œuvre de Colette qui nous laissent penser qu'une de ses finalités pourrait être en partie autobiographique.

1) Les topoï incontournables

- le récit d'enfance

A l'instar du conte ou encore du roman d'apprentissage, l'autobiographie est composée d'une série de topoï qui sont des sortes de lieux communs que l'on trouve dans toutes les autobiographies. Force est de constater que l'œuvre de Colette n'en est pas dépourvue. Nous avons dégagé ceux qui nous semblaient les plus probants ; le récit d'enfance est au nombre d'entre eux.

Le récit d'enfance répondrait, lui aussi, à des éléments topiques que Bruno Vercier a résumés de la façon suivante :

> Je suis né, Mon père et ma mère, La maison, Le reste de la famille, Le premier souvenir, Le langage, Le monde extérieur, Les animaux, La mort, Les livres, La vocation, L'école, Le sexe, La fin de l'enfance.(1)

---

(1) Bruno Vercier, « Le Mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, éd. Armand Colin, 1975, n°4, p. 1033.

Mais afin de délimiter le champ du récit d'enfance, il serait bon de se demander ce que l'on entend par « récit d'enfance ». Sa définition, contre toute attente, ne va pas de soi et appelle de nombreux questionnements soulevés par Jacques Lecarme dans un article, datant de 1988, intitulé « La légitimation du genre »[1]. Il réfléchit à trois définitions possibles. La première s'étendrait à l'ensemble des textes ayant trait à l'enfance. La deuxième se limiterait aux textes autobiographiques, en n'excluant pas pour autant « une production très fournie depuis dix ans pour laquelle a été proposé le terme d'autofiction », la troisième aux textes autobiographiques et autofictionnels en prose exclusivement réservés à l'enfance et donc s'arrêtant à la fin de l'enfance. Il optera finalement pour la deuxième définition :

> Nous nous en tiendrons donc à la deuxième définition, dite médiane, du récit d'enfance, sans toujours exclure la référence à un modèle prestigieux inclus dans la première définition à l'extension maximale.[2]

Ainsi lorsque Colette élabore son premier livre *Claudine à L'Ecole* sous l'égide de Willy en 1900, c'est justement l'enfance qu'elle dépeint sous les traits d'une jeune écolière nommée Claudine. La question se pose de la manière suivante : peut-on parler, pour ce livre, de récit d'enfance au sens où l'entend Lecarme c'est-à-dire selon sa deuxième acception qui limite le récit d'enfance aux textes autobiographiques et autofictionnels? Revenant sur cette définition, un colloque récent datant de 2002 tenu à Amiens, sous la présidence de Alain Schaffner, en problématise le contenu :

> Faut-il limiter l'expression « récit d'enfance » aux textes autobiographiques et appeler les textes de fiction « romans d'enfance » ? […] Néanmoins, on trouverait facilement

---

(1) Jacques Lecarme, « La Légitimation du genre » in *Le Récit d'enfance en question*, Université de Paris X, collec. Cahiers de sémiotique textuelle, 1988.
(2) *Ibid*, p. 26

> des exemples de textes qui peuvent appartenir à ce que Philippe Lejeune appelle « l'espace autobiographique » sans relever pour autant forcément du récit de vie[…]. Depuis 1870, beaucoup de textes sont résolument hybrides : *L'Enfant*, de Jules Vallès, dont le héros s'appelle Jacques Vingtras, ne relève pas du genre autobiographique ; *Le Roman d'un enfant* de Pierre Loti, s'intitule « roman ».(1)

En effet, la frontière entre la première et la deuxième définition n'est pas aussi cloisonnée que nous le laisse supposer, au premier abord, Jacques Lecarme. Celui-ci semble en avoir été conscient dans la mesure où il fait entrer les textes autofictionnels dans la deuxième catégorie juste à côté des textes autobiographiques. Pour toutes ces raisons, les intervenants du colloque d'Amiens contournent la polémique et privilégient la troisième définition qui cantonnent les récits d'enfance aux textes exclusivement réservés à l'enfance. Certes, les restrictions émises par Lecarme leur semblent pleinement justifiées :

> On s'est aperçu que la définition de l'enfance était extrêmement variable, non seulement suivant les époques, mais aussi suivant l'histoire individuelle des personnages des récits. La frontière avec l'adolescence n'est pas non plus facile à établir.(2)

Ces propos font écho à l'analyse de Lecarme :

> Mais la fin de l'enfance sera pour l'un les signes de la puberté (éjaculations ou règles), pour l'autre la fin de tel cycle d'études, pour un troisième l'entrée dans la vie adulte, pour un quatrième, le passage à la production de textes.(3)

---

(1) Alain Schaffner, « Récits d'enfance en France depuis 1870 » in *Récits d'enfance*, éd. APA, collec. La Faute à Rousseau, février 2003, p. 33. *La Faute à Rousseau* est une association pour la défense de l'autobiographie et du patrimoine autobiographique. Elle est intéressante à plus d'un titre et notamment parce qu'elle répertorie les écrits autobiographiques d'anonymes dans un fonds commun. Philippe Lejeune en est à l'origine et explique son fonctionnement sur son site Internet *Autopacte* dont nous avons donné les références précédemment.
(2) Alain Schaffner, « Récits d'enfance en France depuis 1870 », *op. cit.*, p. 33.
(3) Jacques Lecarme, « La Légitimation du genre », *op. cit.*, p. 25.

Mais les intervenants n'ont pas pris en compte l'argument de l'omniprésence de l'adulte surplombant les récits qu'avait pourtant relevé Jacques Lecarme : « D'autre part la clôture sur l'enfance n'est jamais si rigoureuse que le narrateur adulte en soit aboli. » [1]

Ainsi, *Claudine à L'Ecole* nous semble, à plus d'un titre, appartenir à la catégorie du récit d'enfance : il correspond à la définition du récit d'enfance selon Lecarme, même si, pour notre part, nous aurions tendance à le situer à la frontière du roman d'enfance (soit la première définition) et du texte autofictionnel (la deuxième définition). Il trouve également une certaine légitimité, aux yeux des intervenants du colloque d'Amiens, puisqu'il se termine au moment où Claudine quitte l'école, le titre *Claudine à l'Ecole* reflétant parfaitement en cela le sujet du livre.

Pourtant, bien que son appartenance au champ du récit d'enfance ne saurait plus être mise en doute au vu des éléments que nous venons d'étudier, il ne faudrait pas pour autant en déduire que *Claudine à L'Ecole* est, par voie de conséquence, une autobiographie. Certes, ainsi que le rappellent Jacques et Eliane Lecarme :

> Il est ici inévitable (mais pas satisfaisant) de proposer comme condition nécessaire et non suffisante à l'identification d'une autobiographie la présence d'un récit de jeunesse, ou d'enfance et d'adolescence, ou d'enfance seulement.[…] Au contraire, au début du XXe siècle, le récit d'enfance s'impose progressivement dans l'horizon d'attente d'une autobiographie publiée. [2]

Mais, même si l'autobiographie comporte la plupart du temps un récit d'enfance, ils ont raison d'émettre des réserves en guise d'avertissement : « inévitable mais pas satisfaisant », « condition nécessaire mais non suffisante à l'autobiographie ». L'inverse n'est pas vrai et un récit d'enfance

---

(1) Jacques Lecarme, « La Légitimation du genre », *op. cit*., p. 25.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *l'Autobiographie*, *op. cit.*, pp. 28-29.

ne signifie pas forcément que l'on a affaire à une autobiographie. C'est en tout cas ce que met en avant Philippe Lejeune dans un article datant de février 2003 intitulé « Histoire », lorsqu'il souligne que le récit d'enfance, depuis la fin du XIXe siècle (il situe ce tournant à l'année 1870), n'est plus obligatoirement « prélude à une autobiographie » et « est devenu un genre autonome, récit initiatique ou retour aux sources clos à l'orée de l'adolescence ».[1] La prise de position de Jacques Dupont nous paraît, de ce point de vue, justifiée et mérite que l'on y réfléchisse :

> Pourtant, il ne pouvait s'agir, dans *Claudine à L'Ecole*, d'une autobiographie même romancée, de Colette. S'il s'y trouve beaucoup d'éléments autobiographiques d'ordre factuel, qu'ont dégagés les excellents travaux d'Elisabeth Charleux-Leroux et de Marguerite Boivin, la perspective du roman demeure assez étrangère à la démarche plus authentiquement autobiographique que Colette tentera plus tard. [2]

Claudine à l'école est, en effet, assez éloigné d'une démarche autobiographique dans la mesure où des motifs obligés tels que « le père et la mère » n'apparaissent pas dans le livre. Certes, l'école (topos retenu par Bruno Vercier) est présente mais la figure maternelle est inexistante, quant à celle du père, elle est pour le moins caricaturale. Doit-on pour autant en conclure à une gradation dans l'importance que revêtent les topoï ? Il nous semblerait que oui si l'on se reporte à la définition de Lejeune citée précédemment en exergue de cette sous-partie. Dans *Le Pacte autobiographique*, celui-ci revient sur la définition initiale de *L'Autobiographie en France* et remplace le terme « quelqu'un » par « une personne réelle » qui introduit, selon Jacques et Eliane Lecarme, deux dimensions importantes de l'acte autobiographique :

---

(1) Philippe Lejeune, « Histoire » in *Récits d'enfance*, éd. APA, collec La Faute à Rousseau, février 2003, pp. 28-29.
La notion de genre est pourtant à nuancer lorsque Jacques Lecarme s'interroge, en 1988, sur sa légitimité suivi en cela, plus récemment, de questionnements de cet ordre dans deux manifestations organisées par Alain Schaffner, à Amiens, au mois de novembre 2002.
(2) Jacques Dupont, *Colette*, *op. cit*., p. 11.

> Il faut un être humain constitué en tant que personne psychologique, morale, sociale et peut-être religieuse et politique pour qu'une autobiographie soit énoncée ; d'autre part, le principe même de l'autobiographie serait le principe du réel pour déplacer une notion freudienne, et non le principe du plaisir, qui convient mieux au roman. (1)

Force est justement de constater que si Sido n'apparaît pas dans ce premier livre, c'est sans doute parce que ce dernier n'en est peut-être pas digne. C'est en tout cas ce que nous laisse envisager Colette lorsqu'elle déclare à propos du cycle des *Claudine* : « Que n'en ai-je, hors de toute suggestion masculine, créé un qui fût par sa simplicité, même par sa ressemblance, plus digne de durer ! » (2) Ne nous donne-t-elle pas par là même l'impression, en définitive, de refuser au livre un caractère autobiographique, refusant même ici, exceptionnellement, une quelconque ressemblance avec Claudine ? Pour notre part, nous reconnaissons à ce personnage une certaine autofictionnalité dans la mesure où il fut assez proche d'elle par bien des côtés. C'est la conclusion à laquelle arrivent précisément Claude Pichois et Alain Brunet lorsqu'ils déclarent :

> Si Colette a exprimé plusieurs fois le regret d'avoir écrit les *Claudine* - du moins d'avoir composé ces romans dans les conditions dans lesquelles elle fut contrainte de le faire - elle n'en a jamais (3) renié le personnage principal. (4)

Pour preuve, cette malveillance que constatent Elizabeth Charleux-Leroux et Marguerite Boivin qui disparaît dans les livres à suivre tels que *La Maison de Claudine* ou *Sido* :

---

(1) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 23.
(2) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 316.
(3) Il faudrait modaliser ici et dire « pratiquement jamais » eu égard à la citation extraite de *La Naissance du Jour*.
(4) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit*., p. 90.

> C'est dans ce livre (*La Maison de Claudine*) que les personnages de « Montigny » - Saint Sauveur sont le plus nombreux, près de soixante-dix en peu de pages […]
>
> Pour la première fois, ils sont évoqués comme ils le seront dans les œuvres suivantes, sans mépris ni malveillance, parfois avec une discrète sympathie.(1)

Le but de *Claudine à l'Ecole* n'est donc pas de retrouver son enfance par la voie de l'écriture mais plutôt d'attiser le scandale ; Saint-Sauveur se dessine derrière Montigny et ses habitants y sont aisément reconnaissables. Les images magnifiques de l'enfance que l'on attribue à Colette et qui se dessinent cependant en filigrane, ne sont encore que les prémices de ce paradis perdu qu'atteindra son enfance dans son œuvre future : *La Maison de Claudine*, *Sido* mais aussi, de manière plus ponctuelle, dans bien d'autres livres, *Journal à Rebours*, *L'Etoile Vesper* pour ne citer qu'eux. En cela, notre point de vue ne diffère pas de celui de Francine Dugast lorsqu'elle déclare :

> Les premiers *Claudine* ont pour point de départ une reconstitution plus ou moins fidèle des années d'école, et les descriptions du pays natal y prennent déjà la tonalité qu'elles auront dans les grandes œuvres de la maturité.(2)

Au vu des éléments de réflexion que nous venons d'apporter, l'on comprend aisément que si le récit d'enfance n'est pas un critère plénier pour garantir à un texte le statut d'autobiographie, c'est parce qu'il n'établit pas de continuité entre l'enfant et l'adulte qu'il est devenu. L'étude du deuxième topos (qui est le récit de formation) se révèle en cela déterminante et la définition sur l'autobiographie de Philippe Lejeune n'en devient que plus légitime.

---

(1) Elisabeth Charleux-Leroux et Marguerite Boivin, *Avec Colette de Saint-Sauveur à Montigny*, éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de Rennes II, collec. Cahiers Colette, 1995, p. 16.
(2) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV, le 27 juin 1977, tome I, p. 223.

- ou récit de formation ?

Plus encore que pour *Claudine à l'Ecole*, cette interrogation sied parfaitement à *La Maison de Claudine.* Peut-on encore parler, à son propos, d'un récit de formation ou reste-t-il assujetti à l'évocation des souvenirs d'enfance ?

C'est en tout cas à cause de sa structure morcelée que certains critiques, tels que Philippe Lejeune, refusent d'attribuer à ce livre la dénomination d'autobiographie ; une telle structure se prêterait mal selon lui, à une telle définition [1]. Cet avis mérite qu'on l'étudie de près même si nous ne saurions être aussi catégorique que lui sur ce point. L'aspect disparate de ces chapitres saurait, en effet, s'expliquer en partie par leur publication à l'origine en feuilleton, la confrontation des différentes éditions tendant à nous montrer qu'ils n'auraient bénéficié d'une profonde unité que par la suite. Danielle Deltel ainsi que Francine Dugast, se placent néanmoins à rebours d'une idée reçue qui voudrait que le regroupement des textes ait été totalement improvisé après coup. « L'unité de ces contes serait apparue à Colette en cours d'écriture », selon Danielle Deltel. [2] Et pour Francine Dugast :

> En fait, on a cherché à déceler dans *La Maison de Claudine* sinon un ordre préétabli – impensable, puisqu'il s'agit d'articles publiés sur plusieurs années - , du moins un principe organisateur qui aurait présidé au regroupement des textes. Les nouvelles ajoutées en 1930 par exemple ont été insérées en divers points du recueil, et non simplement ajoutées.[3]

Plus encore, Danielle Deltel a raison de noter :

---

(1) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, *op. cit*., p. 15. Celui-ci ramène le récit de Colette à « une simple promenade à travers des souvenirs éparpillés ».
(2) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil*, *op. cit.*, p.14.
(3) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, *op*. *cit.*, tome II, pp. 478-479.

> Cependant l'ensemble (des contes) porte un nom qui lui est propre : *La Maison de Claudine,* contrairement à d'autres recueils de contes ou de nouvelles où c'est le premier texte - le plus brillant - qui donne son titre à l'ensemble.(1)

La question se pose donc de la manière suivante : de quel type de cohérence bénéficie *La Maison de Claudine* ? Danielle Deltel, toujours dans sa thèse, tend à établir une cohérence narrative des textes entre eux. Nous ne reprendrons ici que quelques axes de ses réflexions : alors que « Ma Mère et la maladie » se présente comme un dialogue d'une seule voix s'adressant à un « tu » indifférencié mais que l'on devine être Minet-Chéri, le texte ne précise à aucun moment l'identité de la narratrice. C'est seulement parce qu'il fait suite à des contes dont le titre est construit de manière identique (« Ma Mère » suivi d'un groupe nominal) que le lecteur comprend que la narratrice n'a pas changé et qu'il s'agit, à l'instar de ces autres contes, de Minet-Chéri adulte (2). Il en va également de même pour « La Noisette Creuse » ; bien que la narratrice soit absente, le récit ne peut être imputé qu'à Colette adulte (3). Danielle Deltel cite encore « La Petite » que l'on identifie bien sûr à Colette eu égard au contexte, bien qu'elle se désigne par une troisième personne.(4)

On peut également se demander s'il n'y aurait pas un autre ordre que narratif. Ainsi l'ensemble des contes pourrait être regroupé en différents sous-ensembles qui répondraient à une sorte de progression. L'édition de 1922, qui se clôt sur les animaux, lui permet d'éviter la fin de l'édition originale sur une mère décharnée ; mais surtout les trois contes de l'édition définitive terminent le recueil sur une survivance de Sido incarnée en la

---

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit.,* p. 18.
(2) *Ibid,* p. 27.
(3) *Ibid.*
(4) Colette, « la Petite », in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome II.

personne de sa petite fille, Bel-Gazou. C'est sans doute ce qui fait dire à Jacques et Eliane Lecarme :

> L'histoire d'une formation peut cependant se lire à travers ce qui est raconté des premières découvertes de l'enfant (sur le langage, l'amour, la maternité) […] malgré les tentations régressives de retour à la mère plusieurs fois mises en scènes explicitement dans le recueil, Colette est bien partie (on la voit revenir, une fois adulte, au pays natal), elle a mûri, elle a connu l'amour puis, plus tard, la maternité (elle se montre en mère de sa propre fille dans les dernières nouvelles), elle est devenue écrivain (elle écrit).(1)

Pourtant le jugement de Jacques Lecarme nous paraissait plus perspicace, parce que plus nuancé, dans l'article auquel nous avons eu déjà plusieurs fois recours dans le précédent paragraphe « La Légitimation du genre »: « Colette se livre en toute tranquillité d'esprit, sans la moindre mauvaise conscience, à l'évocation de l'enfance, mais sans trop se plier aux exigences du récit autobiographique. » (2) Même si ces propos revêtent un caractère général, ils nous semblent parfaitement adaptés à *La Maison de Claudine*. Alors que Lejeune excluait *La Maison de Claudine* à cause de sa structure morcelée, force est, en effet, de s'apercevoir que le lien de continuité entre les chapitres est ténu dans le livre, mieux encore, les chapitres se suffisent à eux-mêmes. Ils portent tous un titre et leur structure circulaire, ainsi que l'envisagent des critiques tels que Francine Dugast et Danielle Deltel, peut même nous faire songer à des nouvelles. Francine Dugast privilégie l'appellation de « nouvelles » au détriment de « contes » bien qu'ils soient parus -rappelons-le- à l'origine, dans *le Matin,* sous la rubrique *des Contes des mille et un matins*.(3) Elle justifie son choix de la manière suivante :

---

(1) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 115.
(2) Jacques Lecarme, « La Légitimation du genre », *op. cit.*, p. 30.
(3) 29 sur 35 pour être plus précise c'est-à-dire majoritairement. Cette appellation d'origine comme contes nous les laisse envisager comme un mélange de fiction et de réalité.

> Alors que le conte se fonde davantage sur les séquences purement narratives, la nouvelle retient surtout les éléments du récit qui rendent compte de résonances psychologiques, qui créent un climat. Elle se réfère aussi volontiers à une temporalité particulière, celle de l'instant démesurément grossi, mise en abyme de tout un monde, et s'organisent fréquemment en fonction d'un « concetto » final.(1)

Quelques pages auparavant, elle mettait en exergue « une structure extrêmement savante, loin d'une apparente spontanéité » :

> Mais cette apparente spontanéité est un leurre, car la composition de chaque texte est extrêmement savante, comme il apparaît particulièrement dans les explicit. La formule finale, toujours très soignée, clôt parfois une intrigue, avec une recherche évidente de l'imprévisibilité, du paradoxe, de la tournure frappante. (2)

Danielle Deltel va au delà de ce constat puisqu'elle perce à jour, dans un article intitulé « Le Scandale soufflé », le fonctionnement inhérent des textes de *La Maison de Claudine* qui les font indubitablement rentrer dans la catégorie des nouvelles. Son article part d'abord d'une prise de conscience que l'écriture de Colette est constitutive d'une mise en discours du paradoxe puis elle définit ce qu'elle entend par « paradoxe » : « Le paradoxe réunit deux termes jugés d'ordinaire incompatibles. Je distinguerai deux types de paradoxes. L'un va contre le bon sens, l'autre contre le sens commun. »(3) Elle cite à l'appui de sa démonstration bon nombre de romans de Colette (personnages ou situations paradoxales) :

> Les œuvres de Colette se résument en une formule simple qui met à nu le paradoxe : une ingénue libertine ; des amants de seize ans ; la liaison d'une femme de cinquante ans avec un garçon de vingt-cinq ; le suicide du plus jeune des deux amants , celui qui a la vie devant soi ; l'alliance de la femme et de la maîtresse ; un mari amoureux

---

(1) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome II, p. 624.
(2) *Ibid,* p. 477.
(3) Danielle Deltel, « Le Scandale soufflé, le paradoxe dans l'écriture de Colette », in *Colette, Nouvelles approches critiques,* actes du colloque de Sarrebruck (20-23 Juin 1984), Paris, éd. librairie A-G Nizet, 1986, p. 151.

> pousse sa femme dans les bras d'une autre femme ; un mari préfère sa chatte à sa femme ; une belle jeune femme choisit la solitude et le dur travail de mime plutôt que l'amour et une vie aisée ; la vagabonde choisit l'entrave ; la femme esclave s'évade.(1)

Elle en vient enfin aux « récits courts » qui composent *La Maison de Claudine*. Le paradoxe y émerge, cette fois, à la fin, en un retournement inattendu : « le manteau de spahi » devient un essuie-plume ; dans « Le Curé et ma mère », Sido, partie réprimander le curé, revient ravie d'une bouture de pélargonium qu'il lui a donnée. Mais alors que Francine Dugast relève le caractère inconsistant du contenu narratif des textes, « beaucoup d'anecdotes y sont particulièrement ténues» (2), dit-elle, Danielle Deltel souligne - et c'est en cela que sa démonstration nous paraît pertinente - que le paradoxe peut même servir à structurer un texte « dont l'histoire est absente ou défaillante » ; Danielle Deltel parle dans ce cas de « prothèse » (3). Après avoir mentionné que « *La Maison de Claudine* utilisait abondamment cette construction », elle cite en exemple « Ma Mère et la Maladie » : dans un flot de paroles, Sido morigène sa fille qui se maquille mais, à la fin, c'est pourtant elle qui demande la houppe à poudre pour avoir bonne mine, à l'arrivée de son fils. Dans le cas de « La Merveille », c'est la chute finale qui clôt le récit par un retournement surprenant : la chienne, « la merveille», possède toutes les qualités sauf celle, conclut la narratrice, de « ne pas aimer les animaux ». Dans « Ma Mère et les livres », une lecture de Zola trouble l'adolescente par la peinture trop réaliste d'un accouchement. Les paroles de Sido font office de dénouement : « La preuve que toutes les femmes l'oublient, c'est qu'il n'y a

---

(1) Danielle Deltel, « Le Scandale soufflé, le paradoxe dans l'écriture de Colette », *op. cit.*, p. 152.
(2) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome I, p. 65.
(3) Danielle Deltel, « Le Scandale soufflé, le paradoxe dans l'écriture de Colette », *op. cit.*, p. 155.

jamais que les hommes - est-ce que ça le regardait, voyons, ce Zola - qui en font des histoires… [1] » Danielle Deltel a raison de dire que dans ce cas :

> le paradoxe est une figure dynamique qui crée l'intérêt narratif. Il est aussi le tuteur du récit : c'est grâce à lui que le récit tient. Il fait de l'épisode, ou d'un ensemble d'épisodes, un tout de signification. [2]

Ainsi qu'elle le constate, « le scandale devient le produit d'une écriture » et ce sont parfois les personnages qui sont chargés de traduire le paradoxe. Alors qu'Adrienne se conforme à *la doxa* en souhaitant que les parents Bonnarjaud marient leur fille enceinte au garçon qu'elle voit en cachette, Sido s'insurge contre ce procédé et refuse l'idée de mariage avec un inconnu.[3] Les personnages secondaires s'étonnent parfois de l'attitude anticonformiste de Sido qui prend à son service des filles-mères.[4] Colette prend également à parti, à plusieurs reprises, son lecteur « Vous ne pensiez pas qu'un chat mangeât des fraises ? » [5] ou encore « Eh oui, curé sur un mur. Qu'y-a-t-il d'incroyable ? » [6] La rhétorique rejoint ici l'esthétique et nous épousons tout à fait l'avis de Danielle Deltel lorsqu'elle en conclut que le paradoxe est plus « une forme » qu' « un contenu » : en ce sens, « il relève d'une esthétique». [7] Dans *La Maison de Claudine*, c'est en effet les petites choses du quotidien qui déploient leur véritable dimension au sein des nouvelles ainsi que l'exprime Francine Dugast :

---

(1) Colette, « Ma Mère et les livres » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit*, tome II, p. 992.
(2) Danielle Deltel, « Le Scandale soufflé, le paradoxe dans l'écriture de Colette », *op. cit.*, p. 155.
(3) Colette, « Ma Mère et la morale » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit*, tome II, p. 1048.
(4) Colette, « La Noce » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome II, p. 1008.
(5) Colette, « Ma mère et les bêtes » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 1000.
(6) Colette, « le Curé sur le mur » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome II, p. 986.
(7) Danielle. Deltel, « Le Scandale soufflé, le paradoxe dans l'écriture de Colette », *op. cit.*, p.163.

> Ainsi les nouvelles de *La Maison de Claudine* évoquent les moments privilégiés d'une existence -moments que rien n'officialise, isolés seulement par la qualité d'une relation affective à autrui, par l'intensité d'une sensation : souvenir d'un merle perché dans un arbre ou d'une chenille, et des paroles de Sido ; souvenir d'un retour de voyage et de « la ronde des bêtes », souvenir d'un fou qui effrayait les écolières etc… (1)

C'est ce qui tendrait, selon nous, à expliquer ce vide de plusieurs années lorsque le lecteur s'aperçoit, au détour d'une interrogation de Sido : « Tu reviens de Paris pour me demander des nouvelles de l'araignée, ingrate fille ? » (2), que la narratrice est devenue cette jeune femme nouvellement mariée sans avoir eu la moindre explication de l'auteur (Ce qui serait inconcevable dans une autobiographie déclarée comme telle) ; mais aussi que l'édition définitive s'arrête à la fin de l'enfance de Bel-Gazou. En fait, nous pensons qu'il n'est pas excessif de dire que la dernière édition de 1930 confère à l'ensemble du recueil un sens qu'il n'avait peut-être pas à l'origine : il révèlerait une des préoccupations de Colette dans ces années-là qui est de percer le mystère de l'enfance.

Il ne fait aucun doute que l'enfant représente chez Colette cet être insondable qui est en relation étroite avec l'indicible lorsqu'elle conclut « La Noisette Creuse » en même temps que le recueil des éditions plus tardives par ces mots puissamment évocateurs :

> L'an prochain, Bel-Gazou aura plus de neuf ans […] Mais peut-être ne retrouvera-t-elle pas sa subtilité d'enfant, et la supériorité de ses sens qui savent goûter un parfum sur la langue, palper une couleur et voir - « fine comme un cheveu, fine comme une herbe » - la ligne d'un chant imaginaire…(3)

---

(1) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, *op. cit.*, tome I, p. 72.
(2) Colette, « Ma Mère et les bêtes » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes*, *op. cit*, tome II, p. 1001.
(3) Colette, « La Noisette Creuse » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 1084.

« Goûter un parfum », « palper une couleur », « voir la ligne d'un chant imaginaire » sont autant de synesthésies qui montrent que s'ouvre à l'enfant un univers impalpable où toutes les sensations communiquent. Alors que la nouvelle « Vacances », extraite du *Voyage Egoïste,* évoque les transformations de Bel-Gazou en jeune fille, Francine Dugast a raison d'y voir une sorte de suite à « La Noisette Creuse » [1] :

> Ne sait-t-elle plus, sauvagement, conquérir le rocher, guetter « le bois flotté » des épaves et le dérober au flot ? Une chose est, pour une enfant, de rapetisser les yeux et d'annoncer, héraut à la voix suraiguë : « Le vapeur de Granville ! L'aéroplane de 2 heures ! Un courlis, maman, un courlis ! » Une autre chose est de demeurer oisive, la bouche entrouverte et l'œil enivré, en silence […] aucune révélation ne s'élance, à la rencontre de la grande lumière marine, de ce visage, que tant de grâces, déjà, caressent. Un calme redoutable, une attente sans limites… Hélas ! Elle a laissé tomber à ses pieds des jouets superflus. » [2]

Il est indéniable que les enfants dans l'œuvre de Colette sont capables d'entrer en relation avec un univers de pure imagination en marge du monde quotidien auquel l'adulte n'a plus accès. Il n'est que de citer encore cette anecdote que l'on trouve dans *Sido* pour s'en rendre compte. Alors que son frère cadet, enfant, réclame, soir après soir, deux sous de pruneaux et deux sous de noisettes, contre toute attente, lorsqu'il accède enfin à son souhait il se met à pleurer.[3] Alors que Sido en conclut à l'insondabilité des enfants en ce sens que son fils devient pour elle un étranger, « un messager de l'autre hémisphère », Colette nous suggère une interprétation possible : « Il fut imprudent et avoua : « Je voulais les demander », nous laissant entendre que le petit garçon a déjà compris que le plaisir réside plus dans le désir que dans la réalisation de son souhait. Dans *La Naissance du Jour*, la méditation de Colette ne se prorogeait-t-elle pas deux ans plus tôt, sur un bonheur lié à l'abstention ? Parlant de sa mère, elle écrit : « A n'en pas douter, ma mère

---

(1) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome I, p. 59.
(2) Colette, « Vacances » in *Le Voyage Egoïste, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 1128.
(3) Colette, *Sido, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, pp. 535-536.

savait, elle qui n'apprit rien, comme elle disait, « qu'en se brûlant », elle savait qu'on possède dans l'abstention, et seulement dans l'abstention. » [1] Dans *La Maison de Claudine,* la mère s'effraie encore des turpitudes de son fils Léo qui place dans le jardin des épitaphes faisant ressembler celui-ci à un cimetière. [2] Ne nous fait-il pas côtoyer par là même, à son insu, une autre vision de la réalité, qui est d'ailleurs différente suivant la manière dont on l'appréhende ? Les cimetières ne sont-ils pas aussi, dans une certaine mesure, des jardins où les épitaphes, en tant que symboles d'une vie passée, triomphent de la mort ?! Colette dans la nouvelle « Le Curé sur le Mur » perce, cette fois, à jour la fantaisie lexicale des enfants qui rêvent sur un mot puis l'associent de manière subjective (souvent analogique) à un objet ou une réalité vivante. Sido s'inquiète de la santé physique (qu'elle associe certainement au mental) de Minet-Chéri lorsque celle-ci prend la coquille de l'escargot pour un presbytère [3]. Colette dénonce par là même, à travers Sido, l'arbitraire du langage commun, imposé au nom du bon sens, et célèbre la victoire de l'univers poétique enfantin sur celui de l'adulte puisqu'à la fin de la nouvelle, Minet-Chéri se fait « curé sur le mur ». Corollairement, l'écrivain utilise son art pour rendre compte de cet univers propre à l'enfance. Nous pouvons, en effet, nous demander légitimement si les séquences simultanées qui composent *La Maison de Claudine* ne reflètent pas la perception propre à l'enfance ? S'appuyant sur les expériences qu'expérimente un spécialiste de psychologie enfantine célèbre, Jean Piaget, autour de ces années-là, plus précisément en 1923, dans son livre *Le Langage et La Pensée de l'enfance,* Francine Dugast répond par l'affirmative :

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 290.
(2) Colette, « Epitaphes » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit*., tome II, p.1005.
(3) Colette, « Le Curé sur le mur» in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome II, p. 986.

> Les expériences conduites par Jean Piaget confirment scientifiquement ce que nous avons dit de l'utilisation de la vision enfantine dans les ouvrages étudiés : nous avons évoqué ce mode de composition qui disloque le récit en séquences apparemment incohérentes, qui atomise la description en notations éparses, qui émiette le souvenir en brefs aperçus isolés. Or l'observation psychologique permet d'établir un lien net entre cette technique littéraire et l'acquisition de la notion de temps par l'enfant [1]

Plus encore, la plupart du temps, Colette utilise la focalisation externe pour rendre compte des faits et gestes des enfants, la narratrice s'appréhende elle-même enfant avec beaucoup de distance. [2] Ce qui tend à nous conforter dans l'idée que la marque de l'enfance est, chez elle, soumise à « l'impénétrabilité », « une sorte de sauvagerie », pour reprendre les expressions employées, à juste titre, par Francine Dugast [3]. Le dernier chapitre du livre *Sido* est d'ailleurs entièrement dédié « aux sauvages » et Colette de désigner sous cette appellation ses frères et sa demi-sœur.

Néanmoins, il ne faudrait pas pour autant en conclure que Colette porte sur l'enfance un regard idéalisé. Il n'en est rien et Francine Dugast met en garde le lecteur contre une erreur d'interprétation possible, cette fois, dans un livre intitulé *Colette, les pouvoirs de l'écriture*. Dans cet ouvrage, elle met en avant ce que la perception de l'enfance chez Colette pouvait avoir de subversif et en quoi elle s'inscrivait à contre-courant de la conception idéale du XIXe siècle. [4] Ainsi, lorsque Colette évoque Minet-Chéri et ses amies après une partie de jeux, celles-ci sont effectivement décrites comme de véritables petits démons :

---

(1) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome II, p. 771 .
(2) Cette focalisation externe est à son paroxysme dans la nouvelle « La Petite » de *La Maison de Claudine*, à la limite du dédoublement.
(3) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome I, p. 151.
(4) Francine Dugast-Portes, *Colette, Les Pouvoirs de l'écriture*, éd. Les Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 49.

> Elles avaient le verbe rauque, des pommettes et des yeux de fillettes qu'on a saoulées . Elles partent harassées, comme avilies par un après-midi entier de jeux. Ni l'oisiveté ni l'ennui n'ont ennobli ce trop long et dégradant plaisir, dont la Petite demeure écoeurée et enlaidie.(1)

Francine Dugast a raison d'y voir « un renversement total du stéréotype qui embellit à l'extrême les petits visages » (2). Quant à l'agressivité de ses frères, elle est patente lorsqu'ils s'acharnent sur un jeune garçon qui s'était pris d'amitié pour eux (3). En conséquence, nous pouvons dire que si l'enfance est célébrée chez Colette, c'est plus comme une manifestation de « sauvagerie » c'est-à-dire une sorte de pureté qui aurait résisté aux valeurs uniformisantes de la société. En ce sens, elle incarnerait « une sorte de transgression positive, celle qui s'appuie sur les lois non écrites, par opposition à l'aliénation, au conformisme » (4). En fait, la personne qui incarne le mieux ces valeurs, aux yeux de l'écrivain, c'est sans nul doute son frère, Léo, qui reste à l'écoute de son passé : « celui qui échappa successivement à tout », « le seul enfant sauvage qui fut digne de ce nom » (5), selon sa sœur.

Ainsi, Francine Dugast dans *Colette, Les Pouvoirs de l'écriture*, après avoir établi un parallèle avec ses contemporains, *Bob* de Gyp et *L'Animale* de Rachilde (6), souligne, dans le même temps, les différences de l'écrivain

---

(1) Colette, « La Petite » in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II , p. 978.
(2) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome I, p. 27 .
(3) Colette, « Les Sauvages » in *Sido, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 543.
(4) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, p. 711.
(5) Colette, « Les Sauvages » in *Sido, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 537 et p. 541.
(6) Francine Dugast-Portes, *Colette, Les Pouvoirs de l'écriture, op. cit.*, p. 48.

Colette avec eux ; celle-ci se rapproche beaucoup plus, selon elle, d'une sorte d'amoralisme : « Il est sûr en tout cas que Colette reprend là une tradition qui avait disparu presque aussitôt que née avec *Les Confessions* de J.-J. Rousseau. » [1] Nous en arrivons à ce qui fait l'objet de cette démonstration, qu'un examen plus minutieux des textes qui composent *La Maison de Claudine* nous laisse envisager : la cohérence narrative prendrait appui sur une construction qui tourne autour du thème de l'enfance. Francine Dugast, corollairement à l'analyse de Louis Forestier qu'elle cite en exemple - et c'est en quoi nous la rejoignons - s'interroge, elle aussi, sur une construction élaborée autour des expériences de l'enfance :

> Peut-être doit-on mettre aussi l'accent sur la question initiale : « Où sont les enfants ? », et sur la réponse toute négative que constitue la fin de l'ouvrage ; déjà il a été dit que « les sauvages » ont disparu, au terme du premier chapitre, et le départ de bel-Gazou hors de sa propre enfance complète la désillusion. Entre temps ont été évoquées capricieusement les initiations au passé familial et au monde extérieur, les contacts avec ce monde, dans les aspects qui comportent le plus d'anomalies, le tout étant finalement supplanté par les enseignements de Sido, et la présence persistante des animaux avant la conclusion désolée de « La noisette creuse ». [2]

Elle en déduit que :

> ce sont des variations brodées avec virtuosité sur une essentielle nostalgie, celle-ci constituant finalement le leit-motiv obsessif du recueil. [3]

---

(1) Francine Dugast-Portes, *Colette, Les pouvoirs de l'écriture*, *op. cit*., p. 49.
(2) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, *op. cit.*, p. 479.
(3) *Ibid*.
(4) Nous rejoignons Jacques Lecarme lorsqu'il étend le récit d'enfance à celui de l'adolescence, de jeunesse car les notations d'âges, ainsi que le constate Francine Dugast, sont assez floues chez Colette. *(L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, *op. cit.*, p. 7).
Par contre, il ne précise pas s'il voit dans *La Maison de Claudine* un récit d'enfance autobiographique ou autofictionnel. Néanmoins, en recoupant certaines autres de ses analyses (qui se trouvent pour la plupart dans *L'Autobiographie*), on peut supposer qu'il pense à un récit d'enfance autofictionnel.

Jacques Lecarme classe d'ailleurs *La Maison de Claudine,* en annexe, dans la catégorie restreinte du récit d'enfance, « enfance-adolescence-jeunesse » [4]. Il renchérit plus avant :

> *La Maison de Claudine,* en dépit d'un titre qui le rattache à un cycle romanesque, présente bien la polarisation autour du souvenir d'enfance, et ne cesse de répondre, en un sens un peu différent, à la question formulée par le titre du récit : « Où sont les enfants ? » [1]

Des études plus récentes (nous pensons au colloque d'Amiens, précédemment cité, tenu en novembre 2002) rejoignent une telle analyse puisqu'elles réservent la dénomination du récit d'enfance exclusivement « aux textes en prose consacrés à l'enfance et ne s'étendant pas au-delà. »

Alors que nous avions souligné la force de la démonstration de Danielle Deltel concernant *La Maison de Claudine*, son opinion nous semble beaucoup moins fondée lorsqu'elle évoque *Les Vrilles de la Vigne*. Bien qu'elle ait raison de souligner les nombreuses aventures des textes qui composent *Les Vrilles de la Vigne* qui font l'objet de publications diverses dans différents recueils tels que *Les Heures Longues* (1917) *La Chambre Eclairée* (1920) *Rêveries de Nouvel An* (1923), *Le Voyage Egoïste* (1928), etc…, nous ne pouvons nous ranger à son avis lorsqu'elle explique l'assemblage des textes des *Vrilles de La Vigne* par des raisons exclusivement commerciales, mettant en exergue *a contrario* la finalité autobiographique que sous-tend *La Maison de Claudine :*

> Tel n'est pas le cas de *MC* (*La Maison de Claudine*). Les opérations de suppression, d'adjonction et de déplacement ont une autre finalité : l'étude de la composition du texte dans l'édition définitive permet de voir que Colette a cherché un ordre significatif. [2]

---

(1) Jacques Lecarme, « La Légitimation du genre », *op. cit.*, p. 25.
(2) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit.,* p. 18.

En confrontant les différentes éditions des *Vrilles de la Vigne*, il est aisé de démontrer, comme Michel Mercier l'a établi, qu'elles répondent à une unité sous-jacente. Nous ne reprendrons ici que les grands axes de ce travail fort minutieux [3].

Le premier texte, « Les Vrilles de la Vigne », qui donne son nom au recueil, servirait de prologue pour souligner la progression que l'on découvre dans l'édition ancienne de 1908 en ce sens que celle-ci se scinderait en quatre groupes de textes. Tout entier dédié à Missy, le premier ensemble, constitué de « Nuit Blanche », « Jour Gris », « Le Dernier Feu », manifeste « un certain désarroi ». Le deuxième ensemble, qui va de « Nonoche » à « Dialogue de bêtes », « une liberté sans emploi » pour reprendre l'expression même employée par Michel Mercier. Le troisième, qui commence par « Belle de jour » et se termine par « De quoi est-ce qu'on a l'air ? », célèbre son statut de marginale. Enfin, le dernier ensemble conclut sur « un retour au monde retrouvé » où elle peut exercer son art.

Dans l'édition de 1934, « Printemps de la Riviera » et « Toby-Chien et la Musique » disparaissent et, - ce qui est plus important - , cinq nouveaux chapitres viennent grossir le recueil : « Rêverie de Nouvel An », « Chanson de la Danseuse », « un Rêve », « Maquillages » et « Amours ». « Rêverie de Nouvel An » et « Chanson de la danseuse » trouvent leur place dans le premier ensemble, faisant accéder *Les Vrilles de la Vigne* « non plus seulement à un moment particulier d'une existence tourmentée », mais à l'expression « symbolique d'une destinée où elle apparaît comme la matrice » [1]. Deux nouveaux textes ouvrent le second ensemble qui n'est plus composé que d'histoires d'animaux d'où Colette, à la manière de La Fontaine, tire une morale. Le troisième ensemble qui débute par « Le Maquillage » et se clôt par « La Dame qui chante » met en scène l'artiste Colette, « les rapports complexes d'un être avec son public, de la sincérité

(3) Michel Mercier, Notice des *Vrilles de la Vigne*, *op. cit*., tome I, p. 1542.

(1) Michel Mercier, Notice des *Vrilles de la Vigne*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome I, p. 1542.
(2) *Ibid.*

et de l'ostentation et du piège que constitue tout masque sans que l'on puisse pourtant s'imposer et dans le risque de confusion qu'il entretient. [2] » Le dernier ensemble se clôt sur « Music-halls » et non « Printemps de la Riviera » qui s'accorde mieux à la dureté ainsi qu'au bénéfice des leçons qu'elle a tirées de ses expériences.

Enfin, paraît, en 1950, dans *les Œuvres complètes* des éditions du Fleuron la version ultime ; Colette y fait disparaître « Toby Chien parle », « Dialogues de bêtes » et « le Miroir » comme pour effacer un pan de sa vie qu'elle juge encombrant, en l'occurrence la période de son premier mariage. *Les Œuvres Complètes* (tome I) aux éditions Gallimard, sous la direction de Claude Pichois et datant de 1984, ont préféré à cette version, celle de 1934. Michel Mercier explique ce choix par le fait que, dans celle de 1950, elle ne contribue que trop à parfaire sa légende en s'érigeant à elle-même « sa propre statue », ne laissant d'elle qu'une image un peu falsifiée qui pourrait se résumer de la sorte : « Colette et sa fille » dans « Maquillage » et « Colette et ses chats » dans « Amours ». Nous finirons cette démonstration par les mots de Michel Mercier empreints d'une profonde justesse :

> Plutôt qu'à ces traits figés, mieux vaut en revenir à ce « dernier-né fait de pièces et de morceaux », à ce « dernier-né » qui n'en finit pas de naître, mosaïque de textes courts où une femme tente de donner forme à sa vie et au monde qui l'entoure en remettant sans cesse sur le métier ce qui est par nature ouvert et toujours à reprendre. [1]

La Naissance du Jour, à mi-chemin entre autobiographie et fiction, relève de l'autobiographie au sens strict du terme dans la première partie où le retour en arrière qu'elle effectue sous la forme d'une méditation prend figure de bilan, le bilan littéraire transposant, en quelque sorte, ses expériences personnelles :

---

(1) Michel Mercier, Notice des *Vrilles de la Vigne*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 1544.
(2) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 286.

> Je m'y nommais Renée Néré, ou bien, prémonitoire, j'agençais une Léa. Voilà que, légalement, littérairement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien. Ne fallait-il, pour en arriver, pour en revenir là, que trente ans de ma vie ? Je finirai par croire que ce n'était pas payer trop cher. (2)

Bilan personnel qui l'amène à reconsidérer le bénéfice qu'elle a tiré de ses déboires sentimentaux grâce au recul du temps. Derrière la généralité, il faut y voir l'expérience même de Colette : « Quand elle soupire : « Ah ! Que de peines Il m'a données ! » elle pèse, malgré elle, la valeur du mot - la valeur des dons. » (1) Plus avant, nous reconnaissons derrière « l'image de l'imbécile » employée par la mère, Auguste Hériot, ainsi que nous le signale Michel Mercier (2) :

> « Que tu écrivais de belles choses, Minet-Chéri, avec l'imbécile… L'autre, tu vas t'occuper de lui, donner tout ce que tu portes en toi de plus précieux. Et vois-tu pour comble qu'il te rende malheureuse ? C'est le plus probable… » (3)

Sido préfère néanmoins « cet imbécile d'Hériot » à Henry de Jouvenel que l'on devine derrière « l'autre », même si l'échec de son second mariage n'est que suggéré : « Cassandre ! » répond Colette. (4) Elle se penche également sur une époque de sa vie où l'amante mûre qu'elle était se trouvait en rivalité avec la mère naturelle pour obtenir l'affection d'un jeune homme (5). Nous comprenons sans mal qu'elle s'en réfère là à sa liaison avec son beau-fils, Bertrand de Jouvenel.

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 297
(2) Michel Mercier écrit dans la notice de *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, pp. 1382-1383 : « Auguste Hériot, la flatteuse, l'éclatante image de l'imbécile. »
(3) *Ibid*, p. 293.
(4) *Ibid.*
(5) Colette, *La Naissance du jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 295.

2) Instance narrative et temporalité

- l'énonciation

Notre question est la suivante : Quelles instances narratives rapprochent les textes de Colette d'une autobiographie ? A vrai dire, la forme la plus utilisée dans ses livres est la forme autodiégétique c'est-à-dire un récit à la première personne où le narrateur n'est autre que le héros de l'histoire. C'est de cette même structure dont jouissent, à l'évidence, les textes qui se rapprochent le plus d'une autobiographie (que ce soit *La Maison de Claudine*, *La Naissance du Jour* ou encore *Sido*) mais aussi ceux qui s'en éloignent par leur contenu (*Chambre d'Hôtel*, *Bella-Vista*). Elle en use encore de la sorte pour ses romans du début que ce soit aussi bien le cycle des *Claudine* que *La Vagabonde* ou *L'Entrave*. Ce qui favorise un rapprochement dans l'esprit du lecteur entre l'héroïne et Colette, contre lequel celle-ci ne s'est opposée qu'à demi concernant Claudine et qu'elle a accrédité pour Renée Néré dans *La Vagabonde*.

Mais là encore, *Claudine à L'Ecole* bénéficie d'un statut à part. Tandis que nous venons de voir que le premier livre du cycle des *Claudine* fait référence à un topos autobiographique assez flagrant, l'école, Danielle Deltel parle, avec raison, à son endroit d'une « autobiographie masquée » [1]. Elle montre que la narratrice ne se conforme pas au choix générique qu'elle avait retenu au début, qui était celui d'un journal : « Je présenterai quelques autres camarades au cours de ce journal, car c'est décidément un journal, ou presque, que je vais commencer… » [2] Remarquons néanmoins au passage la modalisation de Claudine, avec l'utilisation de l'adverbe « presque », qui montre son hésitation.

---

(1) Elle en fait d'ailleurs le titre de son article : *«* Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à L'Ecole* de Colette » in *Récits de vie*, Lille III, éd. *Revue des sciences humaines*, 1983-4.

(2) Colette, *Claudine à L'Ecole*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 11.

(3) Danielle Deltel, *«* Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à L'Ecole* de Colette *»*, *op. cit.*, p. 50.

Ainsi, alors que Danielle Deltel rappelle au lecteur qu'à l'intérieur d'un journal « la distance de l'écriture à l'événement est, par principe, réduite » [3], lorsque Claudine évoque la vieille école délabrée, ses impressions semblent relever d'un passé lointain :

> deux salles incroyables de laideur et de saleté, avec des tables *comme je n'en revis jamais,* diminuées de moitié par l'usure, et sur lesquelles nous aurions dû, raisonnablement, devenir bossues au bout de six mois. (C'est Danielle Deltel qui souligne.) [1]

Elle en mentionne plusieurs autres qu'il est intéressant de retenir. L'épisode se situe lors du vol des fleurs chez le père Cavaillant :

> Nos fleurs furent placées au premier rang, et puis, ma foi, dans le tourbillon de l'arrivée ministérielle, on oublia complètement de les rendre ; *elles embellirent le jardin de Mademoiselle.* (C'est nous qui soulignons.) [2]

Claudine ne peut, à l'évidence, connaître la destination finale que trouveront les fleurs : « le jardin de Mademoiselle ». Danielle Deltel en conclut à une entorse au système choisi.

La critique évoque encore, en dernier lieu, la réflexion anachronique de Claudine, penchée sur un exercice de mathématiques : « Odieuses suppositions, hypothèses invraisemblables, qui m'ont rendue réfractaire à l'arithmétique pour toute ma vie ! » [3] Là encore, comment peut-elle savoir à l'avance que ces exercices lui feront définitivement prendre en aversion les mathématiques ?

Danielle Deltel en arrive à la conclusion suivante :

---

(1) Colette, *Claudine à L'Ecole, Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 10.
(2) *Ibid,* p. 190.
(3) *Ibid,* p. 33.
(4) Danielle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à L'Ecole* de Colette », *op. cit.*, p. 51.

> Colette adulte retrace ses propres souvenirs, et oublie un instant de se conformer aux règles qu'impose la fiction qu'elle a créée; elle oublie qu'elle a délégué sa fonction de narration à Claudine et parle ici en son propre nom. (4)

Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait supposer au premier abord, ce n'est pas la véracité du contenu qui nous donne l'impression d'un livre d'inspiration autobiographique mais aussi certains éléments énonciatifs diffus qui parsèment le texte. Il est vrai que dans l'autobiographie - et c'est là une de ses particularités essentielles - , le pronom « je » correspond aussi bien au sujet de l'énoncé, l'enfant que l'on a été, qu'au sujet de l'énonciation, en d'autres termes, le narrateur qui relate son enfance. Mais le moi est fluctuant et le « je » évolue. Tenant compte de cette dualité inhérente au moi dans le temps, Colette joue à merveille de cette ambiguïté. Un certain nombre d' « étrangetés » inhérentes au livre *Sido* s'expliquent de ce point de vue. Nous n'en reprendrons que deux parmi d'autres, les plus probantes. La première est issue des réflexions de Francis Colett : alors que Colette célèbre « la passion qui lia pour leur vie entière « Sido » et « le capitaine », dans *Sido*, elle ne le fait qu'au terme d'une démonstration où elle met l'accent sur la dissemblance qui sépare sa mère de son père. Certes, la différence n'est pas forcément source de conflits, pourtant nous partageons le point de vue de Francis Colett qui explique plutôt cette ambiguïté par la double focalisation interne :

> Tantôt elle a 55 ans et elle porte un regard adulte sur ses parents, affirmant avec force l'amour qui les unissait, tantôt par la magie du souvenir et de l'écriture, elle redevient enfant et c'est alors avec le regard d'une petite fille que le passé ressurgit, une petite fille qui pour mieux posséder chacun de ses parents […] se doit de les séparer.(1)

---

(1) Francis Colett, *Colette,* Sido, Les Vrilles de la Vigne (3-19), Paris, éd. Ecole des Belles Lettres, 1987, p. 13.

Toujours dans *Sido*, l'échange surréaliste entre Sido et le vent Cèbe ne transforme pas du même coup le livre en récit fantastique, nous pensons que là aussi, il bénéficie d'une focalisation interne de Minet-Chéri enfant. Cet échange fantasmatique n'est que le fruit d'un songe, le songe d'un enfant, de Bel-Gazou lorsque la narratrice témoigne : « Mon imagination, mon orgueil enfantins situaient notre maison au centre d'une rose de jardins, de vents, de rayons, dont aucun secteur n'échappait tout à fait à l'influence de ma mère. » (1)

A travers ces exemples, Colette a donc favorisé une identification afin que le lecteur ne puisse distinguer qui parle, la narratrice ou l'enfant. Elle a bien sûr adopté une position totalement antagoniste à différentes reprises et ce pour une raison que nous devinons déjà. La narratrice peut revêtir une fonction explicative dans la mesure où elle transcende le point de vue de l'enfant qui ne comprend pas toujours ce qui lui arrive. C'est donc le cas dans « L'Enlèvement » où l'enfant se heurte aux réactions intempestives de sa mère qui l'inquiète : « Je la regardai avec commisération, car elle avait l'air fatigué et inquiet. Et je me tus, car je ne connaissais pas de remède à son souci. » (2) La narratrice l'explique par la possessivité de Sido qui a peur qu'elle s'éloigne d'elle comme son autre fille, Juliette : « Depuis le mariage de ma sœur, elle n'avait plus son compte d'enfants. » (3) Cette réflexion est bien sûr à attribuer à la narratrice.

Mais Colette ne se contente pas d'utiliser « les figures de base » qui servent généralement à marquer une distance entre le narrateur et l'enfant que Philippe Lejeune inventorie dans *L'Autobiographie en France* (4), elle franchit allègrement le pas en remplaçant la première personne du singulier « je » par la troisième personne du féminin singulier « elle » tout au long de

---

(1) Colette, *Sido*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 503.
(2) Colette, « L'Enlèvement » in *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 982.
(3) *Ibid*, p. 983.
(4) La distanciation peut s'inscrire, selon lui, sur un plan intellectuel mais aussi affectif. « Sur le plan affectif, elle peut prendre deux formes opposées : *la nostalgie*, ou *la répudiation*. » Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 51.

la nouvelle intitulée « La Petite » [5]. L'unité problématique du moi est mise en question par ce choix.

(5) Colette, « La Petite » in *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 978.

- la temporalité

L'autobiographie étant un récit rétrospectif, les temps les plus employés pour raconter les événements passés restent bien évidemment ceux du passé et celui du présent pour le moment de l'énonciation.

Dans *La Maison de Claudine*, le passé simple et l'imparfait sont les temps les plus fréquents. Le passé simple est le temps de l'histoire et s'explique par le fait qu'il laisse une large place aux événements ponctuels distincts du moment d'énonciation qui favorisent des scènes assez longues. Pourtant, il se voit peu à peu supplanté dans *La Maison de Claudine* par le présent de narration ou historique [1] qui permet de rendre le récit plus vivant. Colette emploie encore fréquemment l'imparfait qui possède un aspect beaucoup plus duratif que le passé simple et inscrit par là même le recueil dans un temps non plus chronologique mais cosmique, pour reprendre l'image de Francine Dugast que nous avions évoquée précédemment.

Les temps les plus usités, cette fois, pour *Sido*, sont sans conteste le passé composé et l'imparfait. L'imparfait, on le comprend encore, permet de suspendre le temps pour ancrer le récit dans un espace clos, « une sorte de paradis perdu de l'enfance ». Le passé composé, quant à lui, sert à relier ici le passé au présent, à assurer une sorte de continuité entre les deux, ce que ne saurait faire le passé simple.

L'étude de la temporalité est donc primordiale dans la mesure où elle permet d'entériner l'hypothèse que nous avions formulée précédemment et dont Danielle Deltel expose les principaux éléments de réflexion :

> Dans *Sido*, au contraire, Colette fait un large usage du passé composé : la narratrice comptabilise l'apport maternel et paternel, recherche en elle les traces du passé. Mais

---

(1) La rhétorique classique désignait cette figure sous le terme d'énallage de temps « échange d'un temps contre un autre temps », figure « très commune dans ces narrations et dans ces narration vives, animées, que l'on appelle tableaux, images, hypotyposes. Vous y voyez à tout moment le présent mis pour le passé ». Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, éd. Flammarion, 1968, p. 293.

> dans la *MC* [1] la narratrice n'a pas pour but de raccorder « autrefois » à « aujourd'hui », de retrouver dans son passé les prémisses (sic) [2] de son présent. Elle ne fait pas l'histoire de sa personnalité. [3]

Le temps du passé composé que Colette retient pour *Sido* montre sa volonté d'y inscrire l'histoire de sa formation et par là même de faire accéder le livre au statut d'autobiographie. Ce qui n'est pas le cas, pourrions-nous ajouter, de *La Maison de Claudine* puisque les temps requis (que ce soient aussi bien le passé simple que le présent historique) nous le laissent percevoir comme simple récit, certes, mais néanmoins récit cohérent et animé de l'enfance.

II) Au-delà de l' autobiograhie canonique

Au-delà du paratexte et du protocole nominal, nous avons vu dans quelle mesure des critères d'ordre structurel (qui ont trait aux topoï mais aussi à l'étude de l'instance narrative) apparentent, en partie certains textes de Colette à une autobiographie. Nous pensons à *Sido*, *La Naissance du Jour*, *Les Vrilles de La Vigne* mais aussi dans une moindre mesure à *La Maison de Claudine*. En partie seulement, car ces critères possèdent des limites qui l'en détachent inexorablement : tous les topoï ne subissent pas le même traitement chez les femmes que chez les hommes. Pourtant, Jacques et Eliane Lecarme perçoivent ces limites comme des modalisations à l'autobiographie canonique. Loin de remettre en cause leur appartenance au champ de l'autobiographie, ils les expliquent par le contexte social et culturel peu favorable aux femmes à cette époque. Pour notre part, nous

---

(1) *MC* : *La Maison de Claudine*.
(2) prémices.
(3) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil*, *op . cit.,* p. 157.

pensons qu'elles répondent également à une volonté réelle de la part de Colette d'échapper à une autobiographie « fabriquée ».

1) L'autobiographie des femmes

- les thèmes divergents

Jacques et Eliane Lecarme établissent donc la spécificité de l'autobiographie féminine à l'aune de l'autobiographie masculine.

Tout d'abord, du point de vue du contenu, le corps recouvrirait une place plus importante dans les autobiographies écrites par les femmes. L'œuvre de Colette n'échappe pas à cette constatation, il n'est que de citer plusieurs titres des études portant sur son œuvre pour s'en rendre compte : *Corps féminin, corps textuel* [1], *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre de Colette* [2], *L'Ecriture-corps chez Colette,* [3]; enfin le dernier livre en date d'un éminent spécialiste de Colette, Jacques Dupont, qui a publié de nombreuses études sur l'auteur qui nous occupe ici, ne s'intitule-t-il pas : *Physique de Colette* [4]? Nous avions souligné ailleurs, nous appuyant pour ce faire essentiellement sur le livre de Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette* [5], l'originalité de Colette qui, la première, se place du point de vue de la femme pour évoquer le désir féminin et non plus de l'homme. Bien qu'elle le fasse avec un art consommé de la suggestion et de l'allusion (du moins, surtout lorsqu'elle ne collabore plus avec Willy), Anne Olivier a raison de mettre en exergue le scandale suscité par cette émergence du corps chez Colette : « Colette et

---

(1) Yannick Resch, *Corps féminin, corps textuel*, Paris, éd. Klincksieck, 1973.
(2) Elaine Harris, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Paris, éd. G. Nizet, 1973, 253 pages.
(3) Carmen Boustani, *L'Ecriture-corps chez Colette*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002, 253 pages.
(4) Jacques Dupont, *Physique de Colette*, Toulouse, éd. Presses Universitaires du Mirail, 2003, 231 pages.
(5) Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, éd. Klincksieck, 1972, 170 pages.

plus récemment Annie Ernaux, ont su, en suscitant des lectures parfois scandalisées, rendre compte d'émois sensuels bien féminins. » [1]

Alors que le récit d'enfance on l'a vu, constitue le passage obligé d'une autobiographie au début du XXe siècle, il est la plupart du temps dévalorisé chez les autobiographes hommes. Jacques Lecarme cite André Malraux et professe, avec ironie, que même les écrivains qui ne le condamnent pas en théorie en font pourtant mauvais usage en pratique ; Bernanos, Mauriac sont autant d'écrivains qui l'énoncent mais ne le pratiquent guère. Selon lui : « ils éludent, contournent ce mode de récit. » [2]Alors pourquoi un tel paradoxe ? Cette répugnance ou du moins cette dévalorisation s'expliquerait par le fait que l'enfant n'est pas encore un individu à part entière mais, dans le même temps, les autobiographes se plient au récit d'enfance selon la croyance que l'enfant possède en germe les potentialités qu'il développera plus tard. Ceci tendrait à éclaircir les discours récurrents qui accompagnent la plupart des récits d'enfance, lorsque Jacques Lecarme constate :

> Au moment même où ils sont exposés se déploie un discours sur leur peu de valeur : le narrateur adresse ses excuses au lecteur, et prend les devants, soulignant la futilité anecdotique, la puérilité et le radotage régressif auxquels il va se livrer.

Il en arrive à la même conclusion que nous, ce qui nous conforte dans notre idée :

> Cette litanie de l'excuse […] indique plutôt que le genre existe bel et bien dans la mauvaise conscience de l'écrivain, qu'il y est perçu comme illégitime. Un tel discours au narrataire postule que seule la célébrité de l'auteur pourrait justifier le rappel de ses années obscures . (C'est nous qui soulignons.)[3]

---

(1) Anne Olivier, *Le Biographique,* Paris, éd. Hatier, 2001, p. 78.
(2) Jacques Lecarme, « La Légitimation du genre », *op. cit,* p. 28.
(3) *Ibid.*

Alors que Lecarme met en avant l'originalité de la position de Colette « qui se livre en toute tranquillité d'esprit à l'évocation de l'enfance », précisant néanmoins, auparavant, que « les exceptions abondent » [1], nous pensons qu'il est juste d'ajouter parmi les écrits autobiographiques féminins. Car en effet, comme le souligne Brigitte Diaz dans un article de *La Faute à Rousseau*, chez les autobiographes femmes « la remémoration est d'emblée résurrection et le récit un pèlerinage ému dans les lieux de mémoire enfantins » [2]. Si nous relevons cet article, c'est surtout parce que Brigitte Diaz expose une autre raison à l'engouement des femmes pour le récit d'enfance, qui va bien au delà des prémices d'un destin d'écrivain ; elle replace, en fait, ces femmes écrivains dans le contexte social réservé à la gent féminine à cette époque. La petite fille en ce qu'elle n'est pas encore une femme ne saurait imaginer le sort que lui réserve la société. Le regret de Colette qui déplore tout ce qu'elle a perdu « à ne devenir qu'une femme » [3] prend, dès lors, tout son sens. Celle qui reçut une éducation où Sido, sa mère, ne marqua pas de différence entre filles et garçons, se trouve totalement désemparée lors de la première infidélité de Willy. Michel del Castillo révèle avec beaucoup de perspicacité qu'il ne se conformait en cela qu'aux mœurs de son époque réservées à sa classe [4]. Dans *La Vagabonde*, Colette en fait une critique voilée. Lors du divorce prononcé entre Renée Néré et Taillady, les torts furent partagés alors que seul ce dernier l'avait trompée. Mieux, c'est elle qui fut accusée d'avoir déserté le foyer conjugal.

---

(1) Jacques Lecarme, « La Légitimation du genre », *op. cit*, p. 28.
(2) Brigitte Diaz, « Dans l'Autobiographie féminine au XIXe siècle », in *Récits d'enfance*, éd. APA, collec. La Faute à Rousseau, n° 32, février 2003, p. 30.
(3) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1005.
(4) Michel del Castillo, *Destins de femmes*, Paris, éd. Le Toit de la grande arche, octobre 1999, p. 53.

Nous y voyons là, bien évidemment, une transposition de la situation qu'elle-même vécut lors de son divorce avec son premier mari. (1)

De cette prédilection pour l'enfance découle un autre topos, prédominant dans les autobiographies féminines, qui est le retour à la lignée. Brigitte Diaz en fait remonter l'origine aux mémoires aristocratiques lorsqu'elle dit : « Renouant avec la tradition des mémoires aristocratiques, c'est d'abord à l'évocation de leurs ancêtres qu'elles consacrent une grande partie de leur narration. » (2) Colette n'échappe pas à cette dominante tandis que l'on mesure à quel point chez elle la connaissance de soi est liée à l'atavisme. Dans *Sido*, elle n'en finit pas d'épeler « ce qui est l'apport de son père », « ce qui est la part maternelle » (3). Son frère Léo ne s'appartient presque plus et semble tout entier vampirisé par sa famille. Lors de sa dernière visite à Colette, il paraît transfiguré, pourvu de « l'œil bleu de son père » et « du nez grossi de Sido. » (4) La structure même de *Sido* est le reflet de cette préoccupation en ce qu'il évolue vers un triptyque. On l'a vu, lors de sa parution originale, en 1929, *Sido* n'était composé que d'un chapitre entièrement dédié à sa mère, dans la version définitive soit un an après, la configuration en trois chapitres (« Sido », « Le capitaine », « Les sauvages ») peut être interprétée comme la quête existentielle de Colette qui cherche à travers les siens l'essence de son être intérieur. Ce serait la raison pour laquelle chaque membre de la famille bénéficie d'une focalisation interne de Minet-Chéri, ils ne seraient pas appréhendés pour eux-mêmes mais à travers le regard que la petite porte sur eux.

---

(1) Claude Pichois dans la préface des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome I, p. XC, nous apprend que Willy plaide le procès en divorce contre sa femme car elle aurait déserté le domicile conjugal. Les torts réciproques furent finalement reconnus.
(2) Brigitte Diaz, « « L'Enfance au féminin » : le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIXe siècle » in *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, éd. Presses Universitaires de Caen, collec. Centre de recherche « Textes/ Histoire/ Langages », 2003, p. 168.
(3) Colette, « les Sauvages » in *Sido, Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 538.
(4) *Ibid.*

Mais Colette ne cantonne pas cet atavisme à sa famille proche, elle le fait remonter à de lointains ancêtres qu'elle-même ne connaît qu'à travers les paroles de sa mère. Francine Dugast perçoit en *La Maison de Claudine* une structure en spirale c'est-à-dire « une structure fondée en particulier sur les personnages dont les ressemblances articulent le déroulement du temps» [1]. Léo ne se contente pas de ressembler, selon sa célèbre sœur, par certains de ses traits, à leurs parents mais l'assemblage de ses os proviendrait, si l'on en croit Colette, d'un lointain ancêtre dont l'origine lui échappe puisqu'elle écrit : « Traits survivants, assemblés par des plans d'os, des muscles inconnus et sans origine lisible… [2] ». « La sauvagerie » de Colette et de ses frères annoncent non seulement celle du premier mari de Sido [3] mais aussi du gorille quelques chapitres plus loin [4]. Sido semble avoir hérité de « la vilaine bouche de son père »[5] et décèle même une ressemblance entre sa fille Gabrielle et l'une de ses demi-sœurs dans la nouvelle intitulée « La Fille de mon père » [6]. Mais surtout, l'auteur lui-même nous confie dans « Le Curé sur le mur » qu'elle portait enfant, le même surnom que sa fille Bel-Gazou [7]. C'est en ce sens que l'on peut dire avec Francine Dugast que « le temps linéaire » est supplanté par « un temps cyclique » [8] où les êtres ne s'éloignent jamais totalement dans la mesure

---

(1) Il est à noter que l'article de Francine Dugast-Portes, « Cercles et Intersections dans *La Maison de Claudine*» se trouve inséré non seulement dans le livre qui lui rend hommage en regroupant ses écrits, *Colette, Les pouvoir de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 165-173, mais dans « Rétro-projections », éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de Rennes, collec. Cahiers Colette, n° 14, 1992, pp. 159-170. Nous tirons désormais les références de cet article des cahiers Colette, n° 14, « Rétro-projections », p. 165.
(2) Colette, « Les Sauvages », in *Sido, Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 538.
(3) *Ibid,* p. 971.
(4) Colette, « La Fille de mon père », in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 1006.
(5) *Ibid.*
(6) *Ibid.*
(7) Colette, « Le Curé sur le mur », in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 1006.
(8) Francine Dugast-Portes, « Cercles et Intersections dans *La Maison de Claudine* », *op. cit.*, p. 165.

où ils retrouvent une seconde vie grâce à leur descendance. C'est sans doute la raison pour laquelle Colette préfère clore *La Maison de Claudine* non sur l'image d'une Sido décharnée au seuil de la mort (comme dans l'édition d'origine) mais sur une survivance de celle-ci incarnée en la personne de sa petite fille, Bel-Gazou. Alors que Colette, on l'a vu, s'appréhende souvent elle-même de manière extérieure, elle utilise ce moyen pour glisser, sans que le lecteur s'en aperçoive, d'elle-même à sa fille Bel-Gazou. Le dialogue qui ouvre « Le Curé sur le mur » n'est pas le fruit d'un échange, contre toute attente, entre Colette et sa mère mais entre Colette et sa propre fille : « - A quoi penses-tu Bel-Gazou ? - A rien maman. » Anne de Jouvenel - qui est la petite fille d'Henry de Jouvenel et donc la nièce de Colette de Jouvenel, fille unique de l'écrivain Colette - témoigne, à ce propos, dans la préface de la correspondance de Colette à sa fille, récemment éditée (en 2003), des nombreuses difficultés de sa tante à exister par elle-même, en dehors de l'ombre de sa mère [1]. Il est vrai que Colette ne l'aide guère dans ce sens lorsqu'elle l'affuble d'un prénom qui est son pseudonyme et d'un surnom qui était le sien enfant, « Bel-Gazou ». Comme le regrette Anne de Jouvenel : « Voici donc l'enfant effacée sous la confusion de ce double masque. » [2] Ajoutant à la confusion, Colette n'hésite pas à employer la désignation « Colette II » parfois à son endroit dans sa correspondance amicale [3]. Toujours est-il que Francine Dugast a raison de souligner la permanence de ce thème chez Colette. « Le rituel initiatique » autour des fêtes revêt, dès lors, toute son importance non plus seulement pour les cadeaux que l'on distribue aux enfants mais, comme l'analyse Francine Dugast, parce qu'il « tend à renouveler le temps primordial qui permet de triompher du temps en le reproduisant » [4]. Elle

---

(1) Anne de Jouvenel, *Colette, Lettres à sa fille 1916-1953,* éd. Gallimard, collec. N.R.F., 2003, pp. 10-13. Cette correspondance croisée est désormais publiée en édition de poche.

explique encore comme cela l'instinctif penchant de Colette pour la courbe et va jusqu'à épouser l'analyse stylistique de Thierry Maulnier qui montre « la parenté entre la recherche d'un certain rythme des phrases et une vision du monde, le choix du style se confondant avec celui d'une métaphysique [1] ».

Les femmes écrivains, par voie de conséquence, vont commencer à s'interroger sur leur position particulière au sein d'une société qui cantonne la femme à des tâches domestiques. Jacques et Eliane Lecarme ont raison de noter que « les femmes autobiographes sont amenées à se situer par rapport à l'ensemble des femmes, c'est-à-dire par rapport à un groupe défini par son sexe, tandis que l'homme interroge son identité sur fond d'universel.[2] » Brigitte Diaz va plus loin lorsqu'elle suggère l'idée qu' « elles débordent très largement la perspective purement autobiographique dans leur récit qui acquiert de ce fait une dimension politique au sens large. [3] » Cette enfance « exceptionnelle » et « idyllique » qu'elles ont connue, les femmes autobiographes la posent en exemple et en font un modèle d'éducation possible, prémice d'une nouvelle place (pourrions-nous aller jusqu'à dire une place tout court ?) accordée à la femme au sein de la société. Mais la société a tendance à rejeter les femmes auteurs et à les cantonner à un groupe d'appartenance sexuelle indéterminée. A y regarder de près, en effet, ces enfances ne font pas seulement figure d'exception, elles sont appréhendées sous l'angle du sexe opposé comme si elles avaient intériorisé

---

(2) *Ibid*, p. 11.
(3) *Ibid*, p. 15.
(4) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, 697.

(1) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, p. 697.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 103.
(3) Brigitte Diaz, « L'Enfance au féminin : le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 176.

cette indétermination. A maintes reprises, Colette parle d'elle-même enfant comme d'un « garçon manqué ». Notre point de vue recoupe celui de Francine Dugast qui commence par dire : « Colette aussi parle avec nostalgie de l'allure garçonnière de ses douze ans, de son « front de garçon intelligent » et fait de Bel-Gazou à son tour une sorte de « paladin femelle » pour en arriver au constat que :

> la très grande majorité des textes sont composés par des hommes, et lorsqu'ils parlent des fillettes, c'est pour les affecter d'avance aux poupées et aux dînettes, voire aux petits jeux de coquetterie précocement rouée. Il y a peu de femmes dans ce groupe d'auteurs qui ont évoqué l'enfance, et hormis Colette, aucune n'a composé sur ce thème un ouvrage qui soit demeuré dans les catalogues des éditeurs. De plus elles se présentent elles-mêmes comme exceptionnelles, et se réfèrent au modèle masculin lorsqu'elles veulent évoquer une enfance qui ne soit pas seulement une attente du mariage et de la maternité. (C'est nous qui soulignons.) (1)

La famille jouit également d'un régime particulier dans les autobiographies des femmes. En même temps qu'un retour à l'enfance, celle-ci bénéficie, selon Béatrice Didier, d'un retour à la mère qu'elle interprète comme « un fascinant retour au Même ou plutôt à la même » (2). Même si cela n'est pas partagé par toutes ces autobiographies, la mère reste selon Jacques et Eliane Lecarme, une sorte de référent. Toujours est-il que selon eux, -et nous rejoignons en cela tout à fait leur point de vue- « cette analyse semble pouvoir éclairer la démarche de Colette ». Ils soumettent à cette idée l'architecture même de *La Maison de Claudine* :

> L'architecture profonde du recueil s'organise autour de la mort de la mère (devinée mais non racontée) qui distribue les nouvelles en deux parties inégales, montrant d'abord Colette en fille de sa mère, puis dans un ensemble beaucoup plus bref, en

---

(1) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1919 à 1930, op. cit.*, tome I, pp. 12-13.
(2) Béatrice Didier, *L'Ecriture- femme*, Paris, éd. PUF, 1985, p. 26.
(3) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 99.

> mère elle-même de sa fille; structure en miroir qui fait de Sido un modèle inégalable. (3)

A l'état d'ébauche dans *La Maison de Claudine*, cette structure fondée sur la quête d'identité de la fille à travers la figure maternelle est pleinement réalisée dans un livre écrit six ans plus tard et intitulé *La Naissance du Jour*. Alors que nous percevons le livre dans sa totalité comme une tentative de récupération de la mère par la fille, une première partie se dessine, selon nous, jusqu'au chapitre IV où elle essaie de le faire « par le bas » en ce sens qu'elle tente d'attribuer à la figure maternelle des penchants qui seraient plutôt les siens.

Dès l'ouverture de *La Naissance du Jour*, la narratrice n'hésite pas, au delà de toute vraisemblance, à comparer, « le cactus rose » de Sido à son amant d'un jour. Cette comparaison surprend le lecteur dans la mesure où c'est ce même cactus qui motivait le refus antérieur de la mère de visiter sa fille. Aussi Colette imagine-t-elle pour l'occasion une saynète, où sa mère la surprenant avec un homme, s'écrirait :

> « Ecarte-toi, laisse que je te voie, me dirait ma très chère revenante… Ah ! N'est-ce pas mon cactus rose qui me survit, et que tu embrasses ? Qu'il a singulièrement grandi et changé !...Mais, en interrogeant ton visage, ma fille, je le reconnais. Je le reconnais à ta fièvre, à ton attente, au dévouement de tes mains ouvertes, au battement de ton cœur et au cri que tu retiens, au jour levant qui t'entoure, oui, je reconnais, je revendique tout cela. Demeure, ne te cache pas, et qu'on vous laisse tous deux en repos, toi et lui que tu embrasses, car il est bien, en vérité mon cactus rose, qui veut enfin fleurir. (1)

On le voit ici, l'artifice littéraire permet le rapprochement entre l'homme et le cactus rose en envisageant non plus la plante sur un plan littéral (comme

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 278.

c'était le cas dans la lettre du refus de la mère que nous évoquions plus haut) « n'est-ce pas mon cactus rose qui me survit »… mais sur un plan métaphorique « et que tu embrasses ». Néanmoins, pour qu'il y ait comparaison, il faut qu'il y ait un point de convergence entre les éléments comparés et l'on se demande lequel il peut bien être entre « l'homme » et « le cactus rose ». Pourtant, à y regarder de plus près, nous nous apercevons que Colette nous donne un début d'explication lorsqu'elle situe la scène avec l'homme « au début du jour », « lorsque le monde est endormi » et que seule sa mère et elle sont éveillées. (1) On le comprend déjà, bien qu'en apparence, l'activité de la mère l'éloigne de sa fille puisque c'est la raison pour laquelle elle ne peut lui rendre visite, l'auteur, bien au contraire, n'hésite pas à les rapprocher dans la mesure où il décèle dans le fait de « prendre soin de son cactus d'une espèce rare » pour la mère et « cacher un homme à l'aube » deux types d'aventures extraordinaires qui échappent au commun des mortels. Marie-Françoise Berthu-Courtivron va dans le même sens lorsqu'elle écrit : « Gratter la terre comme côtoyer l'homme à l'aube, figurent une extension de cette passion maternelle pour toute énergie vitale. » (2) Colette ne se contente pas de cela et va jusqu'à prêter à sa mère une fougue qui serait plutôt la sienne :

> *Il y a dans un enfant très beau quelque chose que je ne puis définir et qui me rend triste. Comment me faire comprendre ? Ta petite nièce C*** est en ce moment d'une ravissante beauté. De face, ce n'est rien encore ; mais quand elle tourne son profil d'une certaine manière et que son petit nez argenté se dessine fièrement au dessous de ses beaux cils, je suis saisie d'une admiration qui en quelque sorte me désole. On assure que les grands amoureux, devant l'objet de leur passion, sont ainsi. Je serais*

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 278.
(2) Marie-Françoise Berthu-Courtivron, « La Mère comme dynamique de l'écriture : distanciation et identification » in *Colloque de Cerisy, 1988,* Vendôme, éd. Presses Universitaires de France, Société des Amis de Colette, collec. Cahiers Colette n° 11, p. 58.
(3) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 289.

donc, à ma manière, une grande amoureuse ? Voilà une nouvelle qui eût bien étonné mes deux maris !... [3]

Dans cette lettre ouvrant le chapitre IV, alors que Sido avoue son émerveillement devant sa charmante petite nièce, elle multiplie les adjectifs élogieux à son égard pour tenter de saisir l'essence de la beauté de la petite. Sa beauté est dit-elle « ravissante », son nez « petit et argenté », quant à ses cils, ils sont tout simplement « beaux ». Mais dans la mesure où aucune trace d'un éventuel modèle de cette lettre n'a, à ce jour, été retrouvée [1], l'on peut se demander si Colette ici ne force pas le trait en attribuant à la mère un sentiment de cet ordre au détriment de ses deux maris : « Voilà une nouvelle qui eût bien étonné mes deux maris. »

En tout cas, elle attribue à Sido une émotion qu'elle connaît bien pour y avoir succombé, à plusieurs reprises, au cours de ce qu'elle qualifie elle-même « sa longue carrière de militante » (en d'autres termes sa vie sentimentale) et qu'elle nomme tentation [2]. La tentative de rallier la mère à ses pulsions nous semble plus convaincante lorsqu'elles sont dirigées vers le fils aîné, Achille. Colette nous donne l'impression que les sentiments que porte Sido à ce dernier dépassent l'amour d'une mère pour son fils lorsqu'elle dit que « sa mère rêvait de son fils aîné, le très beau, le séducteur » [3]. Elle emploie le verbe « rêver » et accumule les adjectifs « le très beau, le séducteur » nous laissant entendre qu'il s'agirait là des surnoms que Sido donnait à son fils, de là même façon qu'elle appelait Bel-Gazou « Beauté, Joyau-tout-en-or et chef d'œuvre » [4]. Plus encore, cet amour ambigu se colore parfois d'une réelle possessivité. Colette multiplie les

---

(1) Michel Mercier, Notes et Variantes de *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1402.
(2) Elle le fait à deux reprises, p. 281 et p. 285.
(3) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 290.
(4) Colette, *Sido, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 502.
(5) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 290.

adjectifs pour tenter d'approcher ce sentiment honteux qui humilie la mère… et qui s'appelle la jalousie : « En ce temps là, je la devinais sauvage, pleine de fausse gaieté et de malédictions, ordinaire, enlaidie, aux aguets… » [5] Les trois points de suspension montre que la liste ne saurait être exhaustive. Ainsi, si Colette montre tant d'acharnement envers Sido, il est surtout dirigé à l'encontre de ce sentiment ignoble qu'est la jalousie plus qu'à l'encontre de la mère elle-même. Sentiment que Colette a beaucoup expérimenté et qu'elle abhorre d'autant plus qu'elle connaît sa capacité à faire ressortir « les forces noires de l'individu ». Il en va encore ainsi pour sa mère, qui à son contact, tombe de son piédestal pour ne devenir qu'un être « ordinaire, enlaidie, aux aguets ». Mais l'on ne peut s'empêcher dans le même temps de penser que c'est peut-être à ce sentiment méprisable que l'on doit l'évocation de ce souvenir tortueux qui unissait le fils et la mère.

Alors que c'est dans le chapitre V que Colette s'excuse de ses exagérations : « Si je glisse, dans notre passif commun, tel désordre que tu ne reconnaîtras pas, pardonne-moi. [1] », c'est d'après nous, le chapitre précédent qui opère le tournant dans la tentative de ce que nous avions appelé la récupération de la mère. Elle tente désormais de le faire « par le haut » si l'on peut dire, en aspirant à se hisser jusqu'à elle, comme l'interrogation qui ferme le chapitre, le laisse penser : « Imagine-t-on, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle. » [2] Cette interrogation rhétorique bénéficie d'une mise en abyme dans la mesure où elle fait redondance à l'épigraphe du livre, nuancée d'une légère variante, puisque Colette prenait, dans celle-ci, directement à parti le lecteur :

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 318.
(2) *Ibid*, p. 297.

Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle.

La Naissance du Jour.

Elle fait office dans les deux cas de métadiscours.

Par conséquent, nous en déduisons que si la mère est constamment mise sur un piédestal dans *La Naissance du Jour*, ce n'est donc pas seulement par amour filial mais aussi dans un but intéressé. Nicole Ferrier-Caverivière cite, à ce propos, Claude Pichois qui n'hésite pas à affirmer: « Ce modèle est la création même de Colette. Amour filial ? non. Amour de soi-même. » (1) Il compare ailleurs le dessein de Colette à celui de Rodrigue: « Colette procède comme Rodrigue, qui projette devant lui l'image du Cid. Colette projette son image devant elle en y incorporant celle de Sido. »(2) D'autres critiques, comme Danielle Deltel, voient dans l'image maternelle une sorte de Dieu : « Dans *La Naissance du Jour* c'est la mère qui tient le rôle du destinataire divin, dont elle possède du reste deux attributs : la parole et dans une moindre mesure le regard. »(3) Quant à nous, nous préférons le terme de surmoi qui montre mieux en quoi la projection d'une mère idéale agit pour la fille comme un frein qu'elle mettrait entre elle et son penchant charnel.

« La Sido » de *La Naissance du Jour* n'a bien sûr plus rien à voir, dans ces conditions, avec la Sidonie réelle, l'essentiel pour Colette résidant ailleurs : elle fait de sa mère un personnage anticonformiste privilégiant son précieux cactus à une visite chez sa fille et son gendre… et tant pis si comme nous nous en rendons compte par la suite, cette lettre va à l'encontre de la réalité. Elle satisfait le besoin de Colette de construire un personnage hors du commun pour mieux l'imiter. Nous pensons, en effet, que si la fille

---

(1) Propos recueillis dans la préface de Nicole Ferrier-Caverivière, *La Maison de Claudine*, éd. Librairie Générale Française, collec. de poche, 1990, p. XXIV.
(2) Claude Pichois, préface de *La Naissance du Jour*, Paris, éd. Flammarion, 1984, p. 14.
(3) Danielle Deltel, « La Mort dans le miroir : structure et symboles dans *La Naissance du Jour*, in *Colloque de Cerisy, 1988, op. cit.*, p. 41.
(4) Nous développerons ce thème de la culpabilité filiale dans le paragraphe qui suit.

idéalise tellement le personnage maternel (surtout dans *La Naissance du Jour* et *Sido* d'ailleurs) ce n'est pas seulement par culpabilité filiale [4] mais aussi et surtout pour lui donner la force de combattre son penchant. En fait, lorsque Sido, sentencieuse, déclare : « L'amour, ce n'est pas un sentiment honorable... [1]», c'est un peu comme si c'était la voix de sa conscience qui lui chuchotait cela à l'oreille. Les animaux eux-mêmes semblent relayer la mère lorsque celle-ci s'efface du roman : « J'ai le souvenir très net, constate la narratrice, d'avoir été moins chérie de mes bêtes, quand je souffrais d'une trahison amoureuse. » [2] L'amour, il est vrai, dans l'œuvre de Colette, revêt souvent un aspect dramatique en ce sens qu'il est presque toujours synonyme de souffrance et d'humiliation. Pour illustrer notre propos, nous pourrions citer la lettre qui ouvre le sixième chapitre.[3] Dans celle-ci, Sido écrit à sa fille que la grange de sa voisine a pris feu mais au lieu de s'en effrayer, elle lui avoue sa fascination pour cet élément naturel. Elle ajoute : « Mais il n'est que de paille. » Cette réflexion est celle de Sido mais elle s'inscrit parfaitement dans la méditation de la fille qui s'interroge sur la nature de ses sentiments pour Vial. Nous pensons que ce n'est pas fortuit et que le feu figure ici une antanaclase : alors que le feu désigné par la mère était pris dans son sens propre, il représente métaphoriquement pour la fille son désir naissant pour Vial qu'elle s'efforce de considérer comme un simple embrasement, « un feu de paille » qui ne la mettra pas trop en danger.

Pourtant Colette, c'est un fait, bien qu'elle y mette parfois beaucoup de volonté, se détache, presque malgré elle, par sa nature sensuelle, de l'image idéale qu'elle a placée devant elle. *La Naissance du Jour* tente de répondre

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 288.
(2) *Ibid,* p. 287.
(3) *Ibid,* pp. 319-320.

à cette question problématique. Ce livre, en effet, se présente - même s'il ne se réduit pas à cela - comme le long débat intérieur de Colette avec elle-même où elle hésite, s'interroge, questionne son double maternel, s'en détache, y revient… Aussi, peut-être parce qu'elle n'a rien d'une théoricienne ou peut-être tout simplement par pudeur, c'est sur le ton de la dérision, comme souvent dans son œuvre, qu'elle aborde cette question qui lui tient particulièrement à cœur : « Ma sensualité qui eut toujours, Dieu merci, les yeux plus grands que le ventre. » (1) Plus loin encore, elle va jusqu' à imaginer une véritable petite mise en scène qui révèle au grand jour - et traduit mieux que ne saurait le faire un simple discours - la mauvaise foi de la femme en général, qui, dans le même temps qu'elle se plaint des peines qu'il (l'homme) lui a données, songe dans son for intérieur « à la valeur des dons ».(2) Mais si Colette s'en réfère à une certaine généralité c'est pour mieux défendre son cas particulier et convaincre son lecteur des bienfaits d'être deux. N'avouait-elle pas quelques lignes plus haut que même si elle avait beaucoup souffert d'aimer, avec le recul, elle ne le regrettait aucunement dans la mesure où les hommes qu'elle avait côtoyés lui avaient tous apporté quelque chose à leur façon ? Cette divergence entre sa mère et elle, Colette l'affirme haut et fort, dans le dernier chapitre, par ce « non » écrasant à une interrogation insignifiante de la mère, presque rhétorique.(3) Quelques lignes plus loin, Colette assouplit sa position en préférant à ce non réprobateur, le silence : « Laisse-moi, ma très chère, jeter encore une fois mon cri… Quel bonheur ! C'est fait, je me tais. A toi de me rappeler au silence. » (4) Elle opte finalement pour une position intermédiaire. Après l'identification à la mère vient donc le temps de la distanciation qui l'aide à prendre conscience de choix qui lui sont propres. Car en fait, l'on s'aperçoit, à la fin du livre, que Colette, certes, ne renonce pas à l'homme mais refuse désormais de se contenter, comme elle le faisait

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 292.
(2) *Ibid*, p. 297.
(3) *Ibid*, p. 367.
(4) *Ibid*, p. 368.
(5) *Ibid*, p. 369.

jusqu'alors, d'un amour exclusif dont Vial serait l'incarnation. C'est sans doute pour toutes ces raisons que l'auteur accorde à l'homme un retour impromptu et inespéré qui vaut beaucoup mieux à ses yeux qu'« un petit amour racorni ». Il deviendra une créature exorcisée [5], une sorte de « cactus rose » avec lequel elle connaîtra le véritable amour c'est-à-dire pour reprendre la définition de Michel Mercier : « une sorte de tendre amitié qui ne rend plus aveugle à la splendeur du monde. » [1] Colette réussira ainsi, à la force du poignet, à la fin du livre, à atteindre le but qu'elle s'était fixé confusément au début et ce, de façon moins exagérée qu'en exorde, c'est-à-dire à hisser l'homme jusqu'à le rendre digne de la comparaison avec le « cactus rose » de Sido.

Le rôle du père, quant à lui, selon Jacques et Eliane Lecarme, apparaît constamment décisif dans l'émancipation des femmes écrivains. On comprend que le père puisse représenter pour la fille « un modèle d'identification plus libératoire » [2] pour reprendre l'image qu'ils utilisent, que la mère limitée à sa condition de femme au foyer. Colette a d'ailleurs choisi, en 1923, de ne plus signer ses livres que de son nom patronymique. De plus, elle a clairement conscience d'avoir réalisé l'ambition que son père nourrissait en lui. Alors que dans *Sido*, l'impuissance du capitaine se révèle au grand jour puisqu'il n'a réussi qu'à écrire la préface dédiée à sa femme de livres non rédigés, « une œuvre imaginaire, le mirage d'une carrière d'écrivain » [3], elle laisse la parole à une voyante qui révèle ce qu'elle sent confusément en elle :

---

(1) Michel Mercier, Notice de *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1381.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 101.
(3) Colette, *Sido*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 532.
(4) La voyante parle de l'esprit de son père défunt.
(5) *Ibid*, p. 530.

- […] Il [4] s'occupe beaucoup de vous *à présent.*

- Pourquoi à présent ?

- Parce que vous représentez ce qu'il aurait tant voulu être sur la terre. Vous êtes justement ce qu'il a souhaité d'être. Lui, il n'a pas pu. » [5]

Ainsi que l'analyse Catherine Millot, « par un phénomène de répétition », son premier mari « se déflocquait » lorsqu'il s'agissait d'écrire [1]. Loin de nous en étonner, ne peut-on y voir là une figure de substitution à l'image du père, qui ne saurait pas s'expliquer que par le hasard ?!

La fratrie, inexistante dans les autobiographies des hommes, jouerait également un rôle dans les écrits autobiographiques des femmes. L'exemple de Colette ne saurait le démentir. Dans *Sido*, elle leur consacre un chapitre, le dernier, entièrement dédié à leur souvenir. N'est-ce pas à dire le lien intrinsèque qui unit les autobiographies des femmes à la construction de leur identité ? Doit-on pour autant en conclure que la préoccupation des hommes est ailleurs et qu'en fait, l'autobiographie de la gent masculine serait très éloignée de la construction masculine ?

- le poids de la société

Alors que la femme est cantonnée à la sphère du privé et assujettie à un devoir de réserve, on comprend que, dans ces conditions, l'écriture d'un pacte autobiographique qui lèverait cette obligation ne puisse aller de soi. De ce fait, Jacques et Eliane Lecarme s'interrogent : « De quel nom signer ? » [2] lorsque le nom que l'on porte est celui de son mari. Dans le cas qui nous occupe ici, c'est-à-dire celui de Colette, cela justifierait les nombreux changements de noms qui lui servent de signatures : Colette Willy, Colette Gauthier-Villars, Colette de Jouvenel (dans sa correspondance), enfin Colette. Ainsi que le constate Eliane Lecarme, « Le

geste autobiographique des femmes porte la marque de ces injonctions et de ces interdits, et révèle souvent une tension entre le désir de se dire et l'envie de se cacher ». Elle ajoute que « « le terme « d'autogynography » [3] a été inventé par les critiques américains pour désigner la démarche oblique et allusive de certains textes autobiographiques féminins.» Cela expliquerait le traitement particulier des femmes auteurs envers deux topoï pourtant récurrents au sein des autobiographies des hommes. D'abord, le récit de vocation : contrairement à ce que laisse supposer Brigitte Diaz dans son article intitulé « L'Enfance au féminin : le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIXe siècle », le récit de vocation ne nous semble pas abordé de la même manière dans les autobiographies féminines et dans les autobiographies masculines. Nous épousions son point de vue lorsqu'elle mettait en avant une élaboration du récit d'enfance tout à fait antagoniste entre les deux sexes. L'enfance, représentée comme une « sorte d'âge d'or » où la petite fille n'avait pas à subir les contraintes sociales auxquelles elle se verra confrontée par la suite, n'était perçue, cela ne fait aucun doute, par les autobiographes hommes que comme un simple passage obligé, un peu contraignant, dont le seul intérêt résidait dans les prémices d'une « vocation à venir ». Brigitte Diaz parle encore dans l'article mentionné plus haut (dont *La Faute à Rousseau* reprend les principaux axes [1]) d'un « âge d'or presque mythique » [2] pour les

(1) Catherine Millot, *La Vocation de l'écrivain*, Paris, éd. Gallimard, p. 66. Catherine Millot explique dans le livre que « se déflocquer est un très joli mot que Colette emprunte à Honoré de Balzac et qui désigne le phénomène affreux qui semble fondre les os, dénouer tous les ressorts de la volonté ».
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 110.
(3) Eliane Lecarme-Tabone, « XXe siècle, Existe-t-il une autobiographie des femmes ? » in *Les Ecritures du moi, De l'autobiographie à l'autofiction, Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 58.

(1) « Dans l'Autobiographie féminine au XIXe siècle », dans le n° 32 de la revue *La Faute à Rousseau*(pp. 30-31), *op. cit.*, reprend les différents axes étayés dans « L'Enfance au féminin :le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIXe siècle », *op. cit.*, pp. 161-176.
(2) Brigitte Diaz, « L'Enfance au féminin : le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 165.
(3) *Ibid*, pp. 169-170.

femmes autobiographes. Nous ne pouvons encore qu'abonder dans son sens lorsqu'elle constate, dans les récits des femmes, l'idéalisation dont bénéficient les parents qui éclairent l'enfant d'une aura identique : « La figure rayonnante du parent d'élection dispose un éclairage flatteur sur l'enfant, qui devient à son tour le héros d'une grande saga familiale [3] ». Le personnage de Sido (qui tient autant de sa mère que de Colette elle-même, avons-nous dit) n'accède-t-il pas au rang de mythe dans le livre du même nom ? Et bien que la critique ait perçu la difficulté à laquelle devaient être confrontées les mémorialistes féminines:

> celle de la légitimité dont peut se prévaloir une femme qui veut écrire sa vie, quand, précisément elle n'a joué aucun rôle social ou politique et qu'elle n' a exercé « aucune influence sérieuse en dehors de la vie privée. » [1],

elle ne va pas au bout de sa logique puisqu'elle ne remet nullement en cause - ou tout au moins ne problématise pas - le motif du récit de vocation. En cela, l'analyse de Jacques et Eliane Lecarme, plus nuancée, nous semble plus proche de la question qu'elle devrait se poser lorsqu'ils s'interrogent: « Comment tenir encore un discours sur les prémices de sa vocation alors qu'être écrivain ne semble pas aller de soi ? [2] ». Nous songeons ici aux femmes du XIXe et du début du XXe siècles car, ainsi que le constatent Jacques et Eliane Lecarme, il est clairement assumé par des auteurs plus proches de nous tels que Simone de Beauvoir par exemple [3]. Cet interdit social bénéficierait « d'une commune intériorisation » selon eux, qui rend problématique la faculté de reconnaître en soi sa vocation. Sans compter, ajoutent-t-ils, « les obstacles rencontrés au moment de la publication », plus avant encore, « La décision de devenir

---

(1) Brigitte Diaz, « L'Enfance au féminin : le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 163.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 106.
(3) *Ibid*, p. 109.

écrivain se déclare la plupart du temps tardivement et de façon tâtonnante.[4] » Ce ne serait donc que rétrospectivement que la femme autobiographe pourrait en déchiffrer après coup les lointains prémices. Ainsi, Colette a souvent expliqué son émergence à l'écriture par nécessité matérielle et ce n'est qu'à la fin de sa vie, dans *Le Fanal bleu* qui sera son dernier livre, paradoxalement, qu'elle reconnaît en l'écriture une sorte de « seconde nature » dont elle ne saurait se passer [1].

Le discours de l'aveu, motif obligé depuis Jean-Jacques Rousseau des autobiographies canoniques, subit également un traitement particulier dans les autobiographies des femmes. « La pratique féminine de la confidence intime ou de l'aveu sera donc souvent en retrait par rapport à celle qu'inaugura Rousseau » [2] constatent Jacques et Eliane Lecarme. Ainsi de *La Maison de Claudine* qui, selon Danielle Deltel, répondrait à une structure de texte en aveu, cet aveu serait latéral au bénéfice d'un déplacement [3]. Mais alors que Philippe Lejeune remarquait, dans son analyse de l'aveu dans *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau :

> l'élément refoulé a deux manières d'effectuer son retour : *le déplacement* dans l'ordre du texte, qui lui permet d'apparaître tout de même sous sa vraie figure, mais à une fausse place ; ou *le déguisement* qui lui permet d'apparaître tout de même à sa vraie place, mais sous une fausse figure. [4],

(4) *Ibid,* p. 106.

(1) Colette, *Le Fanal bleu, Œuvres Complètes, op . cit.,* tome IV, p. 1060.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 116.
(3) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit.*, p. 90.
(4) *Ibid.* Danielle Deltel reprend ici les propos de Philippe Lejeune, « L'ordre du récit dans *Les Mots* de Sartre », in *Le Pacte autobiographique, op. cit*., p. 222, en nous précisant que c'est lui qui souligne.

ce déplacement est presque imperceptible dans *La Maison de Claudine* et peut échapper à un lecteur inattentif. Alors que nous avions remarqué, au détour d'une phrase, l'éviction d'une vingtaine d'années entre la fin de l'enfance et le mariage de la narratrice, nous nous accordons à dire, avec Danielle Deltel, que la prise de conscience de l'amour et de la sexualité apparaît en filigrane dans le recueil :

> la sexualité est un thème disséminé dans tout le texte.. Il est aussi camouflé en menaces imaginaires et décalé sur la trame chronologique: l'enfance de « la petite » offre des figures anticipées des événements marquants. (1)

Cette réflexion pourrait également s'appliquer, selon nous, à la découverte de la maternité. Alors que Colette n'y fait aucunement référence et que l'apparition de la fille de l'auteur se confond même avec la narratrice-enfant elle-même, l'évanouissement de la petite à la lecture d'une scène d'accouchement dans un livre de Zola laisse présumer de la portée d'un tel événement dans sa vie future. Aussi ne peut-on être qu'en accord avec Danielle Deltel lorsqu'elle dit :

> La forme fragmentale que pratique Colette est bien le refus de la totalisation et de l'aveu (du moins l'aveu des autobiographies « conformes », l'aveu orgueilleusement revendiqué à la manière de Rousseau…) Mais l'aveu est tout aussi prégnant d'être latéral, et peut-être obscur à soi-même.(2)

Ainsi, soulignons-le, le thème de l'aveu est bien présent dans les autobiographies de femmes même s'il revêt un caractère beaucoup plus indirect que chez les hommes, proche de cet « autogynography » qu'évoquait Eliane Lecarme précédemment. Dans *L'Autobiographie,* alors que Jacques Lecarme et elle-même l'attribuent encore à un souci de « discrétion » (3), l'on peut se demander, à juste titre, si le déplacement que

---

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit.*, tome I, p. 90.
(2) *Ibid,* p. 149.

nous venons de constater dans *La Maison de Claudine* ne trouverait pas sa raison d'être dans la pudeur liée au sexe et à l'évocation de l'image corporelle pour la femme écrivain à l'époque.

De la même façon, c'est sous couvert de la fiction et non plus du déplacement cette fois (Philippe Lejeune parle quant à lui de « déguisement » [1]) que Colette relate son expérience saphique. Elle n'échappe pas en cela, ainsi que nous l'apprennent Jacques et Eliane Lecarme, à une technique souvent utilisée par les auteurs :

> Marguerite Yourcenar, Clara Malraux recourent à des périphrases savantes. La projection sur un autre personnage ou le dédoublement constituent l'une des formes les plus intéressantes de cette approche biaisée.[2]

Ils évoquent, plus loin, le cas de George Sand dans *Histoire de ma vie*.

D'ailleurs, la sensualité que partagent Claudine et son amie dans *Claudine en Ménage* est assez loin des descriptions polissonnes que l'on trouve dans *Claudine à L'Ecole* (mais ne provenaient-elles pas d'un homme, son premier mari et non de son propre chef ?). Habile dans l'art de la suggestion (Lecarme ne déclare-t-il pas que « Colette pratique en virtuose l'art de la litote et de la suggestion »?[3]), le livre suscite pourtant une vive polémique à sa sortie. C'est également encore pour des raisons de bienséance que *La Revue parisienne* interrompt la publication du *Blé en Herbe* au beau milieu d'un épisode, au grand désarroi de Colette. Jean Chalon déclare, à ce propos, dans un entretien accordé à Jacques Pradel à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Colette, que « ce livre, avec le recul, nous paraît bien innocent». [4] Il nous faut pourtant replacer les textes

---

(3) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 110.

(1) Nous faisons référence à la citation tirée du *Pacte autobiographique* mentionnée précédemment.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit*., p.116.
(3) *Ibid.*
(4) Entretien entre Jean Chalon et Jacques Pradel, *France Inter*, le 27 mai 2004.

de Colette à son époque pour entrevoir l'aspect licencieux qui s'en dégageait à ce moment-là. Danielle Deltel et Gérard Bonal nous apportent un témoignage éclairant sur ce point. Danielle Deltel fait débuter sa thèse par ses mots : « A l'origine une transgression. J'appartiens à une famille - à un temps - où les mères provinciales interdisaient encore la lecture de Colette à leur fille » [1] ; nous sommes à la fin des années 50. Gérard Bonal (directeur des cahiers Colette) fait, quant à lui, une intervention remarquée lors de l'entretien entre Jean Chalon et Jacques Pradel et rappelle que « la lecture des *Claudine* était prohibée dans les écoles privées jusqu'en 1960 » [2]. Il raconte également, dans son livre *Colette par moi-même*, - que nous avons perçu, pour notre part, comme un témoignage de reconnaissance envers l'écrivain « initiateur » - comment, « habile en dissimulation », il cachait d'antan, au bibliothécaire, l'emprunt d'un ou deux livres de Colette - qui, seuls retenaient son attention - sous une pile de livres plus convenus : « un gros Dostoïevski aveuglant », « des Kafka flatteurs, certes, mais trop grands pour son âge», « un Martin du Gard » ou encore un volume d'Alain [3]. Il avait eu soin de nous annoncer en ouverture du livre :

> Des soixante titres qui forment l'œuvre de Colette, tous n'étaient pas disponibles, loin de là, à la bibliothèque de l'avenue du Général Michel-Bizot - aujourd'hui avenue du docteur Arnold Netter - où j'allais chaque semaine et souvent deux fois par semaine.[4]

---

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une Autobiographie en trompe l'œil*, *op. cit.*, tome I, p. 4.
(2) Entretien entre Jean Chalon et Jacques Pradel, *op. cit.*.
(3) Gérard Bonal, *Colette par moi-même,* Paris, éd. Ramsay, 1982, p. 13.
(4) *Ibid,* p. 11.
(5) *Ibid.*
(6) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 114.

Cet épisode est à situer au milieu des années 1950, en tout cas après la Seconde Guerre Mondiale, alors qu'il était âgé de « quatorze, quinze ans [5], nous précise-t-il.

Nous en venons tout naturellement à l'étude de la forme, et non plus seulement du contenu, que revêt l'autobiographie. Alors que Jacques et Eliane Lecarme soulignent que « la fragmentation favorise l'ellipse et l'esquive » [6] nous pensons, pour notre part, que l'hypothèse formulée par Eliane Lecarme peut s'étendre à Colette à juste titre : « Susceptible de bien d'autres explications, l'esthétique de la fragmentation pourrait cependant relever également de la même pudeur autobiographique. » [1]

2) En marge de l'autobiographie

- des codes repensés

Colette, il est vrai, n'échappe pas au contexte social réservé aux femmes à son époque et encore moins aux femmes écrivains, pourtant, nous pensons - sans pour autant renier nos analyses précédentes mais les nuançant - que loin d'être uniquement subi, cet état de fait répond également à un choix délibéré de sa part qui consiste à se placer au-delà d'une autobiographie codifiée.

Alors que nous avions rangé les deux recueils *Bella-Vista* et *Chambre d'Hôtel* parmi les textes autobiographiques romancés à la fin de la deuxième partie, nous en étions arrivée au constat que Colette semblait différencier en leur sein pacte référentiel et pacte autobiographique. Bien qu'elle utilise le même type de procédé dans les deux recueils, c'est *Bella-Vista* qui nous semble le mieux traduire son refus d'accorder une quelconque légitimité à tous types de pactes d'ailleurs, qu'il soit référentiel ou autobiographique.

---

(1) Eliane Lecarme-Tabone, « XXe siècle, Existe-t-il une autobiographie des femmes ? », *op. cit.*, p. 59.

Dans un premier temps, il serait bon de se reporter à la définition du pacte référentiel, selon Philippe Lejeune, qui a l'avantage de nous aider à y voir clair :

> Toutes les textes référentiels [2] comportent donc ce que j'appellerai « *un pacte référentiel* » implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auquel le texte prétend.[3]

Dans la nouvelle du même nom, nous constatons une progression dans la critique qu'elle observe à son encontre. Elle contracte non seulement un pacte référentiel auquel elle ne se soumet pas, mais surtout, elle oblige le lecteur à en prendre conscience lorsqu'elle sort, en 1949, une préface à cette nouvelle dans ses *Œuvres Complètes* où elle refuse d'accorder une quelconque réalité à l'histoire narrée dans « Bella-Vista ». Pourtant, lors de l'examen du dossier constitué par Marie-Christine Bellosta, nous nous sommes aperçue qu'elle s'était néanmoins inspirée de quelques bribes de faits réels. Alors que nous avions laissé en suspens la question suivante dans la partie précédente :

> l'on peut donc se demander les raisons qui ont pu la pousser à donner l'apparence d'une autobiographie à ce récit qui ne saurait en aucun cas accéder à un tel statut, tout au plus à celui d'une autofiction au sens large du terme ? [1],

il serait temps d'y répondre. En fait, nous ne sommes pas loin de penser qu'elle présente là un enjeu répondant à un stratagème soigneusement mis en place. Dès le début de « Bella-Vista » Colette, en effet, inscrit le lecteur dans un horizon d'attente auquel il est accoutumé depuis la lecture du *Pur et L'Impur* en portant, par exemple, un regard complaisant sur le couple

---

(2) Il entend par là les autobiographies puisqu'il précisait un peu plus haut, sur la même page : « par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels*. »

(3) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit*., p. 36.

saphique lorsqu'elle avoue éprouver de la sympathie « pour le couple décrié d'amies »[2]. Mais c'est pour mieux se mettre en porte-à-faux avec ce que l'on connaît d'elle et par conséquent ce que l'on en attend. Colette a atteint son but, la fin du livre est perçue à l'unanimité par la critique comme surprenante et inattendue [3]. Colette, selon nous, tend par là même à montrer qu'un pacte référentiel ne saurait suffire à faire accéder ce texte au statut d'autobiographie. Ici, en tout cas, il se révèle trompeur. Philippe Lejeune dénonce ce piège quasiment inévitable qui consiste « à percevoir l'autobiographie comme un cas particulier de la biographie, et à lui appliquer la problématique « historicisante » de ce genre ».[1] C'est dans ce même piège que Colette essaie de faire tomber le lecteur afin qu'il se rende compte de son erreur et par là même de sa naïveté. L'enjeu est donc plus important qu'il n'y paraît, loin de se cantonner à « un conte à surprise » ou à « un roman policier », nous y décelons, pour notre part, une sorte de mise en abyme de la façon dont on doit lire ses livres, une stratégie de lecture en quelque sorte, qui pourrait s'étendre à l'ensemble de son œuvre. Elle tend à nous avertir par là du danger de cantonner ses ouvrages à de simples pseudo-autobiographies qui se contenteraient de reproduire des faits strictement issus de la réalité ; le sens peut échapper à un lecteur qui n'en aurait pas conscience. L'assertion énigmatique qu'elle proclamait dans *La Naissance du Jour* déploie, dès lors, toute sa dimension : « Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire… »[2] Dans ces conditions, on comprend qu'il lui importe peu d'être crue ou non dans la préface à « Bella-Vista » de 1949, l'essentiel pour elle est d'aménager un espace d'ambiguïté afin que le lecteur prenne conscience du caractère feint de l'autobiographie canonique. But pleinement réalisé par ailleurs puisque plus d'un lecteur a

---

(1) cf 2ème partie : Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, III) Un pacte autofictionnel, 2) Les « autobiographies » romancées.
(2) Colette, « Bella-Vista », *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1129.
(3) Le couple, rappelons-le, n'était pas composé de deux femmes mais d'une femme et d'un homme qui cachait son identité sous l'apparence d'une femme pour échapper à la police.

(1) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit*., p. 36.
(2) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 316.

dû se trouver pris au piège et relire la nouvelle avec plus de recul et de circonspection.

Alors que Lejeune souligne, toujours dans *Le Pacte autobiographique*, l'étroite imbrication entre pacte référentiel et pacte autobiographique lorsqu'il énonce :

> Le pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier exactement, comme le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé dans la première personne.(3)

Dans la nouvelle qui suit « Bella-Vista » et qui s'intitule « Gribiche », toujours dans le recueil *Bella-Vista* , une des modalités du pacte autobiographique qui consiste en l'application du protocole nominal d'identité c'est-à-dire en la présence effective de l'auteur au sein du texte, est détournée de sa finalité. Colette montre, en fait, que cette modalité n'implique pas que les faits racontés se soient déroulés de cette façon mais qu'elle correspond plus à une construction, un « effet de réel » plus qu'au réel lui-même. Ainsi qu'on l'a vu, en effet, en s'inscrivant dans « Gribiche », Colette confère à la nouvelle une force qui ne s'exercerait pas de la même manière si elle n'apparaissait pas sous son nom véritable. Philippe Lejeune est conscient de cet effet apporté par la présence du nom réel lorsqu'il pressent : « Un nom réel […] a une sorte de force magnétique ; il communique à tout ce qu'il touche une aura de vérité. » Il établit, tout de suite après, un parallèle avec les personnages historiques que l'on trouve à l'arrière-plan des romans :

> (C'est cette propriété qu'essaient d'exploiter les romanciers en mettant des personnages historiques à l'arrière-plan de leurs fictions), et tout ce qu'on dit de lui, même donné pour fictif, s'intègre à sa définition. Pour contrebalancer cette puissance référentielle, il faut des signes bien explicites […] ou bien des contradictions […]. Et même averti clairement, il n'est pas sûr que le lecteur puisse vraiment lire comme

(3) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 36.

> fictif l'énoncé. […] nommez, nommez, il en restera toujours quelque chose. Surtout si la personne que vous nommez c'est vous.(1)

Ce constat amène des prolongements intéressants pour la nouvelle qui clôt le recueil de *Bella-Vista* et qui s'intitule « Le Sieur Binard ». Il conforte notre sentiment d'avoir affaire à un pacte référentiel falsifié. En tout cas, le fait d'ancrer des personnages réels dans la nouvelle (elle et son frère en l'occurrence), nous le voyons ici, c'est indéniable, apporte une aura de réalité à la naissance illégitime du fruit des amours d'Achille avec « la belle Hardonnaise » mais également au personnage du Sieur Binard, duquel nous ne saurions pourtant toutefois être dupe après tout ce que nous venons de dire. Pour nous, le Sieur Binard représente, en effet, « un type », plus qu'il ne fait référence à une personne ayant réellement existé.

La structure de *Chambre d'Hôtel* est apparentée à celle de *Bella-Vista* en ce que les deux nouvelles qui la composent « Chambre d'Hôtel » et « La Lune de Pluie » comportent un pacte référentiel falsifié. Pour « Chambre d'Hôtel », l'examen du vécu de Colette à ce moment-là par Marie-Christine Bellosta, comme on l'a vu, ne laisse pas place au doute.

« La Lune de Pluie » mérite, quant à elle, que l'on s'y arrête dans la mesure où c'est là que la position de Colette sur la question de l'autobiographie nous apparaît le plus clairement. Cette nouvelle appartient en partie, on l'a vu, au champ de l'autobiographie (c'en est du moins une des virtualités) mais l'autobiographie ne se trouve pas là où l'on s'y attendrait. Non pas dans une exactitude d'historien reflétée par un pacte référentiel de peu de valeur, mais dans une fidélité quant à la signification que Colette accorde à son passé. Délia ne représente-t-elle pas, avons-nous dit, une des virtualités de son moi d'autrefois au temps de son mariage avec Willy ? L'autobiographie authentique relève beaucoup plus, c'est certain, d'une vérité intérieure pour Colette.

En définitive, nous pouvons dire que Colette condamne non seulement le pacte référentiel en ce qu'il lui semble peu apte à traduire la complexité du réel mais aussi une des modalités du pacte autobiographique (le

(1) Philippe Lejeune, *Moi Aussi*, *op. cit.*, pp. 71-72.

protocole nominal d'identité en l'occurrence) en ce qu'il lui paraît relever d'une mystification. Le terme assez virulent de mystification pour le désigner nous semble approprié eu égard aux dérives qu'il peut engendrer et que nous venons de mentionner mais aussi par le fait qu'il est incapable d'épouser la nébulosité de l'identité, comme le montre cette fois « La Lune de Pluie ». Mais ceci est une autre histoire qui fera l'objet d'un long développement par la suite.

Ainsi, ces deux recueils *Bella-Vista* et *Chambre d'Hôtel*[1] nous donnent l'impression que Colette se situe volontairement en marge d'une autobiographie canonique quelque peu superficielle.

Mais Colette ne se contente pas de mettre en place ce subterfuge dans ses livres, elle le traduit également à l'écran. Ainsi, l'on peut se demander si la brève séquence du film *Gigi,* réalisé par Jacqueline Audry, en 1949, faisant apparaître fugitivement une actrice figurant les traits de Colette à l'époque, au bras de Polaire sous le regard amusé de Willy, n'est pas de son initiative à elle, si elle ne l'aurait pas vivement suggérée à la réalisatrice. Alors qu'un livre tel que celui d'Alain et Odette Virmaux intitulé *Colette et le cinéma* nous aide à prendre conscience de la part active que Colette a pris dans l'élaboration non seulement du dialogue mais aussi du canevas [1] du film, nous aurions tendance à accréditer cette hypothèse en ce sens que nous pensons que Colette aspire à provoquer une réaction chez le spectateur afin qu'il se rende compte par lui-même de l'aura de réalité que confère la figure de l'auteur lorsqu'elle apparaît dans une séquence. D'un plan littéraire, elle passe donc à une transposition cinématographique, dont elle pressent qu'elle aura un effet plus immédiat pour le spectateur et par là même sera plus apte à remporter, sans conteste, son adhésion.

---

(1) sauf « Rendez-vous ».

(1) Alain et Odette Virmaux avec Alain Brunet, *Colette et le cinéma*, France, éd. Librairie Arthème Fayard, 2004. La note de la page 41 nous renseigne à ce propos, il semble que Pierre Laroche ait soumis un canevas d'adaptation à Colette (ce qu'elle désigne comme la « continuité »). Canevas qu'elle commente et critique et à partir duquel elle a travaillé à l'écriture des dialogues.

L'écrivain ne s'arrête pas là et fait subir à d'autres topoï autobiographiques un sort moins enviable que ceux du récit d'enfance et de formation. Ainsi, lorsque Jacques Dupont s'étonne qu'elle ne livre pas l'un des apprentissages auquel le lecteur était pourtant en droit de s'attendre, qui est le récit de vocation, nous y décelons le refus délibéré de sa part de cantonner *Mes Apprentissages,* bien que le livre le laisse présager, à une autobiographie. Le sous-titre, on l'a vu, est le modalise puisque Colette ne revient que sur un pan de sa vie qui concerne le cycle des *Claudine*. Mais la pluralité des noms qui s'offre à la femme (nous comptons également au nombre d'entre eux ceux qu'elle choisit elle-même pour pseudonyme) ne semble plus une difficulté à surmonter, contrairement à ce que laissaient envisager Jacques et Eliane Lecarme, du moins pour Colette, puisqu'elle en joue à son aise. Ce n'est bien sûr pas le fruit du hasard si elle rappelle dans *Mes Apprentissages* son véritable prénom. Alors que sa belle-mère l'interpelle « Gabrielle, ma fille », elle ne se reconnaît plus à travers ce prénom : « « Gabrielle », habituée à son nom de Colette, tressaillait, s'excusait, tirait dans sa ceinture sa chemisette à plis et redressait, sur son front, son nœud de ruban. » (1) Seul son nom patronymique revêt désormais à ses yeux une légitimité, il a accédé au rang de pseudonyme, on le perçoit très bien dans cette séquence. Elle fait donc ici en quelque sorte « coup double » car en disant cela, elle se situe également en marge de l'autobiographie traditionnelle, Colette qui est un prénom à part entière n'est pas le sien. Elle affirmerait par là, selon nous, une prise de position plus importante que la raison qu'invoque Jacques Dupont quand il dit :

> Colette garde pour elle - faute peut-être d'avoir une conscience claire de ce que serait la tâche aveugle de son labeur obstiné - le cheminement souterrain qui conduisait d'une supposée absence de vocation littéraire aux gestes décisifs par lesquels on trouve sa voie et l'on pose sa voix. (2)

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 1022.
(2) Jacques Dupont, Notice de *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 1697.

C'est d'ailleurs l'année de la publication de *Mes Apprentissages* c'est-à-dire en l'année 1936, que Colette prononce un discours de réception à l'Académie Royale Belge où elle souligne son incompréhension devant une telle reconnaissance pour son statut d'écrivain :

> Je suis devenue écrivain sans m'en apercevoir, et sans que personne s'en doutât. Sortie d'une ombre anonyme, auteur de plusieurs livres dont quelques-uns étaient signés de mon nom, je m'étonnais encore que l'on m'appelât écrivain, qu'un éditeur et un public me traitassent en écrivain, et j'attribuais ces coïncidences renouvelées à un hasard complaisant, hasard qui de palier en palier, de rencontre en prodige, m'a amenée jusqu'ici. (3)

Mais alors qu'elle exprime son étonnement, les étapes de son cheminement vers la carrière d'écrivain se dessinent adroitement, « de palier en palier », « de rencontre en prodige ».

Ce ne sera plus le cas, quelques années plus tard,(1) dans *Le Journal à Rebours* où ces paroles ressemblent distinctement à un discours d'anti-vocation :

> Non, je ne me suis pas levée la nuit en cachette pour écrire des vers au crayon sur le couvercle d'une boîte de chaussures ! Non, je n'ai pas jeté au vent d'Ouest et au clair de lune des paroles inspirées ! Non, je n'ai pas eu 19 ou 20 pour un devoir « de style, entre douze et quinze ans » ! Car je sentais, chaque jour mieux, je sentais que j'étais justement faite pour ne pas écrire. (2)

Il est indéniable qu'un certain goût du défi, allié à un refus du stéréotype du récit de vocation attaché à l'autobiographie, transparaît ici et

---

(3) Colette, *Discours de réception à l'Académie Royale Belge de Langue et de Littérature françaises, 4 Avril 1936*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1079-1080.

(1) Le 9 décembre 1939 plus précisément car c'est à cette date que « La Chaufferette » fut prépublié dans *Le Figaro*.
(2) Colette, « La Chaufferette » in *Journal à rebours*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 175.
(3) Marie-Madeleine Touzin, *L'Ecriture autobiographique*, Paris, éd. Bertrand, collec. Parcours de lecture, 1993, p. 65.

Marie-Madeleine Touzin a raison d'y voir « une moquerie » où, comme elle dit :

> L'ironie éclate dans les points d'exclamation et l'évocation des « boîtes de chaussures » ou « des paroles inspirées » jetées « au vent d'ouest » ? Ces clichés, images toutes faites qui constituent au fil du temps « les passages obligés » d'un récit de vie d'écrivain qui semblent venir tout droit pour les uns d'une certaine littérature romantique, en particulier de celle de Chateaubriand.(3)

Mais plus que cela, ne peut-on y voir une véritable prise de position en faveur d'une certaine éthique ? Anne Chevalier, lorsqu'elle réfléchit, dans son article « La Vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^{e} siècle», à deux conceptions du cosmos qui s'opposent, nous aide à y voir clair : la première percevrait « la vie comme une courbe d'abord ascendante » qui va « de la naissance à l'âge d'homme, puis déclinante, vers la vieillesse et la mort » (1).

> Le récit d'enfance, dans cette conception, est donc celui d'un commencement, d'un apprentissage, d'une histoire dont la suite donnera sens aux événements premiers, remplis de présages. (2)

L'autre figure serait, à l'inverse, attachée au mythe de l'enfance perdue :

> Depuis l'antiquité, et ranimée par la philosophie romantique, une figure inverse pense la création comme une chute et voit donc en l'enfant un être plus proche de l'incréé, pour lequel grandir et apprendre seront des pas l'éloignant de la perfection première et de la compréhension directe du monde où il est plongé : figures de la Genèse et de la

---

(1) Anne Chevalier, « La Vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XXe siècle, in *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, éd. Presses universitaires de Caen, collec. Centre de recherche « Textes/ Histoire/ Langages », 2003, p. 191.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*

> Chute, mythe de l'âge d'or, les enfants devenant adultes perdent, en gagnant en raison , tout ce qui était en eux d'imagination, de jeu et de rêve.[3]

Même si la conception de l'enfance se rattache plus à un Rousseau qu'aux romantiques chez Colette, l'enfance, on l'a vu, représente cet âge d'or bénéficiant d'une relation privilégiée avec le cosmos.

De la même façon, alors que Jacques et Eliane Lecarme constatent que les femmes autobiographes pratiquent le discours de l'aveu de manière plus indirecte que les hommes, les raisons qu'ils invoquent semblent plus correspondre aux autres autobiographes femmes qu'à Colette. Certes, il est indéniable que Colette devait se protéger de la censure à laquelle elle s'était vue confrontée à plusieurs reprises. *Claudine en ménage* avait déjoué *in extremis* la censure par la prouesse de son style, ce ne sera pas le cas de *La Maîtresse du prince Jean* de Willy qui comparut à la même époque, soit en 1902, « par ce biais » selon Claude Pichois [1] devant le tribunal, pour outrages aux bonnes mœurs. *Le Blé en herbe* subit également un certain nombre de coupures lors de sa publication dans *La Vie parisienne*. Pourtant, l'on peut se demander si « le déplacement » de l'aveu que nous venons d'analyser dans *La Maison de Claudine* qui consiste en la préfiguration pour la petite fille des expériences à venir de la femme adulte, trouve sa raison d'être dans l'expression d'un tabou corporel inhérent à la condition féminine ou si l'on ne peut pas également l'expliquer par un obstacle plus intérieur qui aurait trait à une culpabilité filiale. Pour Danielle Deltel, la deuxième raison l'emporte ostensiblement puisqu'elle ne soulève que celle-là : « On aperçoit ici une des raisons du blocage du récit : le non-dit correspond à l'interdit maternel. » [2] Ainsi, selon Danielle Deltel, Colette

---

(1) Claude Pichois, préface, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. XXXXIII : *« La Maitresse du prince Jean* fut traduite en justice pour obscénité. Dans sa plaidoirie, qui prit place en tête du roman, Me J. Paul-Boncour la disculpa ; il montra que derrière Gaëtane Gérard on cherchait à atteindre Claudine et surtout *Claudine en Ménage.* »
(2) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit.,* tome I, p. 91.
(3) *Ibid,* p. 114.

dans *La Maison de Claudine*, répondrait au souhait de la mère en laissant de côté sa carrière amoureuse pour déployer toute la dimension maternelle : « Trace d'un sentiment de culpabilité, Colette efface le séducteur au profit de la mère » [3]. Le livre accomplirait ici, par un phénomène de compensation, ce qu'elle n'a pas pu (ou su) faire dans la réalité puisqu'à l'inverse de ce qu'elle écrit dans le livre, Colette n'a accordé que trois jours à sa mère mourante avant que celle-ci ne décède [4]. Cet « interdit maternel », Danielle Deltel le situe donc lors de la scène de la petite Bonnarjaud [1]. En effet, force est de constater avec elle, que Sido, à la fin de son discours, s'adresse significativement à sa fille et que ses paroles résonnent comme une injonction: « Ce que je ferais ? Je dirais à ma fille : « Emporte ton faix, ma fille, non pas loin de moi, mais loin de cet homme, et ne le revois plus ! » [2]

Les thèmes de l'évasion et de l'enlèvement, c'est un fait, apparaissent à plusieurs reprises et contaminent le texte. Lorsque Colette évoque « la fourbe complice du passant, l'oublieuse qui quittera la maison maternelle sans tourner la tête » [3], le lecteur ne peut qu'être ému par le fait qu'il sent poindre, derrière la généralité, le sentiment de culpabilité qu'éprouve la fille devant la nécessité de quitter le domaine familial (plus particulièrement maternel) pour prendre son envol. Jacques et Eliane Lecarme nous confortent dans ce point de vue lorsqu'ils déclarent :

---

(4) Colette déclare plus précisément : « Henry ne m'accorde que trois jours pour voir mon insupportable mère » mais en vérité, elle oppose peu de résistance à une telle injonction puisqu'elle abonde également dans son sens. Il est révélateur des préoccupations de Colette, follement éprise de son nouvel amour, Henry de Jouvenel.

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil*, *op. cit.*, tome II, p. 90.
(2) Colette, « Ma Mère et la morale » in *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 1048.
(3) Colette, « L'Enlèvement » in *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 984.

> On ne trouvera pas de « confession » explicite chez elle (Colette) ; mais on devine une culpabilité diffuse à l'égard de sa mère dans *La Maison de Claudine* qui s'exprime à travers certains commentaires généraux formulés par la narratrice. (4)

Ils reprennent, à l'appui de leur démonstration, l'exemple que nous venons de citer.

Corollairement, dans le traitement du discours de l'aveu, Colette répondrait, selon nous, également, à des préoccupations esthétiques et non plus seulement à des règles de bienséance, la forme s'harmonisant avec le fond. Un aveu à demi suggéré n'en prend que plus de relief et n'en est que plus poignant. Citons encore ce passage de *Sido* où Colette suggère à demi-mot l'amour qu'elle n'a pas déclaré de son vivant à sa mère : « Elle n'a jamais su qu'à chaque retour l'odeur de sa pelisse m'ôtait la parole et jusqu'à l'effusion. » (1) Le lecteur ne peut qu'être touché devant une telle déclaration *post mortem* lorsqu'il prend conscience, à l'aune d'un livre paru un an auparavant qui est *La Naissance du jour*, de l'acte testamentaire mais aussi réparateur que constitue une telle phrase.

En effet, c'est sans aucun doute, *La Naissance du Jour* qui apparaît de ce point de vue comme l'acte de contrition le plus pleinement réalisé. Ainsi que l'analyse Danielle Deltel, Colette ne se contente plus comme dans *La Maison de Claudine*, par l'intermédiaire du livre, de s'adresser à sa mère « en comblant les silences de l'enfant, rectifiant les erreurs, corrigeant les malentendus » (2) mais lui donne cette fois la parole. Un véritable dialogue *post mortem* s'établit entre mère et fille qui se clôt par la rédemption accordée par la mère à la fille. Même si la rédemption est par avance acquise puisque Colette meut le personnage de Sido, il n'empêche que la force d'un tel livre ne peut échapper au lecteur lorsqu'il prend conscience

(4) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit*., p. 116.

(1) Colette, *Sido, Oeuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 496.
(2) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit*., tome II, p. 117.

du pouvoir de la littérature qui réussit par la magie de l'écriture, à libérer la parole et par catharsis, soulager les blessures internes !

A côté de ces deux topoï autobiographiques, à qui Colette fait subir un traitement particulier, nous nous rendons compte qu'il en est un qui est totalement oblitéré. Oblitéré ne signifie pas négligé car là encore, nous ne saurions attribuer cette éviction à un oubli mais à une volonté consciente. Alors que l'école constitue le cadre de *Claudine à l'Ecole*, Colette ne lui confère aucune valeur formative, se détachant par là même de toute une tradition autobiographique, à commencer par Jean-Jacques Rousseau qui la conçoit comme le fondement de l'individu. Elle considère ce que l'on apprend dans les livres avec une certaine ironie lorsque cela n'est pas suivi d'effets (« le capitaine » emploie des mots savants sans percevoir ce qu'ils recouvrent dans la réalité), elle se plie à ce que l'on attend d'elle dans ses devoirs de rédaction sans états d'âme.

- des obstacles inhérents au genre

Mais la méfiance de Colette envers l'autobiographie s'explique, avant tout, par les obstacles qu'elle considère comme inhérents au genre même.

Ces obstacles ont trait aux déformations de la mémoire : « La suite de cet entretien manque à ma mémoire. La coupure est aussi brutale que si je fusse, à ce moment, devenue sourde. » (1)

C'est sans doute pour épouser ses flottements qu'elle ne respecte l'ordre chronologique que dans ces grandes unités narratives comme le constate Danielle Deltel (2) : « l'enfance de la narratrice », « la vieillesse de la mère », « l'adulte et ses animaux », « la narratrice et sa fille »(3). Ainsi,

---

(1) Colette, « La « Fille de mon père », in *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 1008.
(2) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une Autobiographie en trompe l'œil, op. cit.*, tome II, p. 68.
(3) cf. le tableau de l'organisation du texte que présente Danielle Deltel.
(4) Louis Forestier, *Chemins vers* La Maison de Claudine *et* Sido, Paris V, éd. Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968, p. 29.

l'argument qu'avance Louis Forestier lorsqu'il remet en cause un tel ordre est dénué de fondement lorsqu'on y réfléchit :

> Bel-Gazou apparaît, quoique fugitivement, dès le sixième chapitre (« Le curé sur le mur »). Si la chronologie était vraiment respectée, une telle anomalie ne devrait pas se produire. (4)

Ce serait oublier qu'une autobiographie bénéficie d'un temps surplombant la diégèse, qui est le temps de la narration auquel appartiennent bien évidemment la narratrice et sa fille. C'est de là que provient l'échange entre mère et fille et non d'une rupture de la diachronie. Seules résident, en fait, dans le recueil, quelques approximations chronologiques. L'âge de Minet-Chéri, au moment du mariage de sa sœur, est flou. Elle a neuf ans dans « L'Enlèvement » et subitement onze-douze ans dans « Maternité » qui se situe au moment de la brouille des familles c'est-à-dire peu après le mariage. Léo a quatorze ans lorsqu'il érige les pierres tombales dans « Où sont les enfants? » et treize dans « Epitaphes ». Mieux, ces âges ne coïncident pas avec la date que fournit Léo lui-même. En effet, il situe le décès de ses défunts imaginaires en 1884, ce qui revient à dire qu'il a seize-dix-sept ans. Pourtant Danielle Deltel a raison de noter qu'en définitive ces aberrations sont minimes et ne prêtent pas à conséquence : « Ces flottements ne sont guère perceptibles même à une lecture attentive. (1) » Elle rejoint notre idée du début selon laquelle Colette les aurait laissés à dessein, en gage d'authenticité :

---

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une Autobiographie en trompe l'œil, op. cit.*, tome I, p. 60.
(2) *Ibid.*

> Et si le lecteur les repère, il n'y verra qu'un gage d'authenticité : la mémoire, c'est bien connu, est infidèle. Si ces textes appartenaient à la fiction et non à la catégorie des souvenirs, leur auteur aurait composé une chronologie sans faille des événements.[2]

La structure thématique que nous avions évoquée précédemment, pour finalement lui préférer une structure narrative reposant sur le mystère de l'enfance, oppose plus de résistances. Même si l'on peut s'accorder à Danielle Deltel qui organise *La Maison de Claudine* en deux sections thématiques « la maison et la mère » d'un côté regroupant l'enfance de la narratrice (1-23) et la vieillesse de la mère (24-26), et de l'autre « l'absence de la mère » correspondant à l'organisation narrative « l'adulte et ses animaux » (27-31), « la narratrice et sa fille » (32-35) avec une coupure thématique entre la vieillesse de la mère et Colette adulte et ses animaux [1], celle-ci a raison de mettre en avant qu'il est impossible de trouver un classement des contes à l'intérieur des sections [2]. Danielle Deltel cite des critiques tels que Daniel Jourlait [3] et Louis Forestier [4] qui s'y sont essayés, mais leur démonstration reste vaine. [5]

Pourtant, plus que cela, ce qui semble éloigner indubitablement *La Maison de Claudine* d'une autobiographie telle qu'on la conçoit traditionnellement - nous avons là encore évoqué ce point précédemment,

---

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une Autobiographie en trompe l'œil, op. cit.*, tome I, p. 68.
(2) *Ibid,* p. 69.
(3) Daniel Jourlait, La Maison de Claudine *de Colette*, éd. Hachette, collec. Lire aujourd'hui, 1972, p. 26.
(4) Louis Forestier, *Chemins vers* La Maison de Claudine *et* Sido, *op. cit.*, p. 30.
(5) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une Autobiographie en trompe l'œil, op. cit.*, tome I, p. 68.
(6) *Ibid,* p. 76.
(7) Madeleine Raaphorst-Rousseau, *Colette, sa vie, son art,* Paris, éd. A.-G. Nizet, 1964, p. 273.

mais sans l'approfondir - c'est cette impression de chapitre juxtaposé l'un à côté de l'autre sans fil conducteur qui les relie l'un à l'autre. Danielle Deltel dit encore :

> Un tel résumé fait apparaître *MC* (*La Maison de Claudine*) comme une poussière de faits, indéchiffrable. La dynamique, nécessaire à toute action, exigerait que *MC* soit réductible à une phrase comme : « une jeune femme raconte comment elle est passée de l'enfance à l'âge adulte ». Mais *MC* ne donne pas les transformations successives qui ont conduit Minet-Chéri de l'enfance à la maternité (6)

Des critiques tels que Madeleine Raaphorst-Rousseau, ne bénéficiant peut-être pas assez du recul que procurent les années, n'ont pas manqué de souligner le défaut de composition du recueil (7). Il est vrai que Colette ne les en a guère dissuadés, bien au contraire, lorsqu'elle écrit dans *L'Etoile Vesper* qu'elle n'a pas de méthode de travail (1) ou encore, lors de ses entretiens avec André Parinaud (2). Pourtant, nous insurgeant contre un tel contresens, nous nous permettons d'insister sur le fait que cet aspect fragmentaire ne correspond pas à une négligence de sa part mais bien au contraire à une réelle maîtrise de son art. Si Colette n'a pas été au bout de l'unité qu'elle confère après et lors de l'élaboration définitive en soignant ses transitions et en introduisant un fil explicatif, cela tient, certes, à toutes les raisons égrenées par une critique plus aguerrie : alors qu'Eliane Lecarme évoque, elle aussi, « bien d'autres raisons à l'esthétique de la fragmentation que la pudeur autobiographique » (3), pour Danielle Deltel y transparaît le

---

(1) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 840.
(2) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 118.
(3) Se reporter à : 3ème partie : L'Autobiographie à l'ère du soupçon dans l'œuvre de Colette, II) Au-delà de l'autobiographie canonique, b/ le poids de la société.

non-dit lié au sentiment de culpabilité filiale ; selon Francine Dugast, par contre, cette superposition d'impressions reflète parfaitement la perception enfantine de l'univers, raison qui est, elle aussi, tout à fait recevable en ce sens que la forme s'harmoniserait de la sorte avec le fond puisque *La Maison de Claudine* s'organise autour du mystère de l'enfance. Mais il existe une autre interprétation - que nous n'avons pas encore évoquée et qui nous semble fondamentale à cette étape de notre réflexion -, c'est celle qui a trait à la phénoménologie de la mémoire. Par ce morcellement d'impressions, en effet, Colette tente, selon nous, une échappée hors d'un récit linéaire peu apte à traduire le mécanisme réel de la mémoire faite de blancs, de retournements inattendus, mais aussi d'associations d'idées. D'ailleurs, n'avions-nous pas expliqué au préalable ce flottement dans la chronologie par des raisons identiques, qui tiennent à cette même phénoménologie de la mémoire, à ses oublis, ses déformations involontaires ? Ce qui tend à corroborer notre hypothèse.

Ainsi, bien plus qu'un livre tel que *La Maison de Claudine* qui respecte, en définitive, dans ses grandes lignes, la cohérence chronologique et thématique, devrions-nous citer *Trois… Six… Neuf…* pour illustrer cette échappée hors des sentiers battus. Bien qu'il soit passé assez inaperçu à sa sortie en 1944 [1], il possède un aspect novateur que nous souhaiterions mettre en avant. A travers ce texte, Colette répond au souhait qu'elle formulait déjà, quelques années auparavant, dans une lettre adressée à la femme de Luc-Albert Moreau :

> Est-ce que Luc se souvient qu'il pensait, un temps, à des dessins qui illustreraient une série « Mes Maisons » ? Je pense à écrire des textes là-dessus, concernant des logis maléfiques et bénéfiques (j'ai oublié le mot chinois) et *la fatalité* du déménagement. Luc veut-il me dire s'il a renoncé à ce projet ? [2]

---

(1) Les préoccupations de l'époque était plutôt, on le comprendra aisément, tournées vers la guerre.
(2) Lettre datant du 17 juin 1941 in *Lettres à Moune et au Toutounet*, éd. Des Femmes, 1985, p. 204.
(3) Jacques Dupont, Notice de *Trois… Six… Neuf..., Œuvres Complètes, op. cit*, tome IV, p. 1303.

Pour être plus complet, il faut se reporter à la notice de Jacques Dupont qui cite encore d'autres ébauches au livre : l'interview accordé à André Arnyvelde, dans « Paris Midi », le 6 novembre 1937, un article paru dans « Marie-Claire » le 27 janvier 1939 [3]. Il répond donc à la tentation de Colette d'esquisser une autobiographie à partir des maisons qu'elle a successivement habitées. Le titre *Trois… Six… Neuf …* correspond de ce fait, on l'aura compris, à la formule juridique utilisée pour les baux de location. C'est finalement celui qu'elle retiendra pour l'édition définitive du livre après en avoir évincé deux autres : celui du manuscrit *Le décor sans personnages* ou encore celui de la publication en feuilletons dans « Le petit Parisien » *Vous, moi, nous, les migrateurs*… Sans doute était-il plus propice à traduire le rythme scandé et en perpétuel renouvellement du déménagement, chaque déménagement étant en quelque sorte attaché à un pan de sa vie que reflète la maison. Elle garde néanmoins dans la version définitive l'image du « migrateur » auquel elle se compare à la fin du livre : « Mais l'hirondelle ne sait pas qu'elle partira à l'automne. » Elle s'interroge : « Pourquoi passerais-je, en sagesse, le plus migrateur des oiseaux ? » [1] A ce propos, n'avions-nous pas mis en avant auparavant la prédilection de Colette pour les commencements, les sources ? Anne de Jouvenel, qui l'a connue intimement puisque Colette était la mère de sa tante [2], use encore à son égard, pour la qualifier, de l'image « du phoenix qui éternellement renaît de ses cendres. » Le documentaire de Yannick Bellon, réalisé en 1952 c'est-à-dire deux ans avant la mort de l'écrivain, est

---

(1) Colette, *Trois… Six… Neuf…, Œuvres Complètes, op. cit,* tome IV, p. 736.
(2) C'est, plus précisément, la fille de Bertrand de Jouvenel avec qui Colette eut une liaison. Anne de Jouvenel insiste sur la naïveté de son père à l'époque, enfermé dans ses livres. Elle déclare que « leur rencontre fut le résultat d'un pari ».
(3) Bonus du film *Colette* de Gérard Poitou-Wéber, Paris, Doriane Film, 2 DV vidéo, 350 mn, 1985.

en cela fort instructif [3]. Alors qu'il s'ouvre sur une espèce de mise en scène, Colette y est conforme à sa légende. A la fenêtre du Palais Royal, elle contemple les enfants, assise sur son lit-radeau, entourée de son fanal bleu et de toute une panoplie de stylos. Pauline, sa fidèle servante, viendra la visiter par la suite avec un panier rempli de légumes et de fruits frais qu'elle aura achetés au marché. Colette recense les différentes victuailles en prodiguant son avis expert tout en croquant à pleines dents une gousse d'ail. Maurice Goudeket, son dernier mari, vient, quant à lui, au début du documentaire, lui apporter le café afin de converser avec elle. Au cours de la discussion, on apprend, de la bouche de Maurice, que le ministère des affaires étrangères la presse de concevoir un film sur elle à partir des maisons « où elle a travaillé, où elle a vécu ». Le documentaire de Yannick Bellon, « écrit et dit par Colette de l'académie Goncourt » comme il est annoncé, prend la forme d'une autobiographie qui s'appuie sur la mémoire des lieux qu'elle a habités.[1] Jacques Lecarme s'approche, d'ailleurs, de cette idée lorsqu'il désigne cette autobiographie atypique par des formules de son invention, qu'il reconnaît comme quelque peu «barbares» : «autogéographie» ou une «géographie du moi [2] ».

Alors qu'on a souligné la prédilection de Colette pour le cinéma, ce n'est bien sûr pas un hasard si, à la fin de sa vie, elle privilégie le septième art pour transposer ce qu'a été sa vie. Il est plus suggestif que l'art scriptural et répond mieux à son vœu de dépouillement. Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de constater que dans *Trois… Six… Neuf…* tous les lieux qu'elle décrivait étaient des résidences principales, dans le documentaire, elles se mélangent aux résidences secondaires. Le lecteur les devine plus qu'autre chose puisque Colette s'exprime par allusions : « intermède breton » « rose blanche » pour parler de Rozven, ou encore « couleur

(1) Ce sera également le cas dans *L'Etoile Vesper*. Cela va dans le sens d'une mise en scène.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit*., p. 32.

méditerranée » [3] lorsqu'il s'agit de la maison de Saint-Tropez. C'est sans doute que là encore, elle se refuse à la vision totalisante que prône l'autobiographie conventionnelle afin d'opter pour la fragmentation, l'interstice.

Aussi faut-il comprendre de cette façon, que Colette associe un livre tel que *La Naissance du Jour* à la couleur bleue : « Le bleu est mental », lance-t-elle à Vial. « Le bleu ne donne pas faim, ne rend pas voluptueux. Une chambre bleue est inhabitable. » [4] Ou encore elle associe un personnage comme Chéri à la musique ainsi qu'elle le confie dans *L'Etoile Vesper* à un journaliste que l'on devine ébahi par une confidence de cet ordre :

> Je me ferai sans doute mal comprendre en disant que Chéri est pour moi d'ordre symphonique. Son mutisme comporte le pouvoir désagrégateur de la musique, emprunte des désordres aux timbres instrumentaux et surtout vocaux. [1]

Plus loin toujours :

> Le rapport entre Chéri et la musique apparaît d'autant moins étroit que Chéri chante faux. S'il chantait juste, son charme - le mot charme pris, ici, dans son sens maléfique - serait définissable, disons avouable. Je ne fais à Chéri l'honneur de le rapprocher de la musique que parce que celle-ci est le délectable agent de toute mélancolie.[2]

Colette utilise là, avant la lettre, semble-t-il, un procédé que l'on retrouve dans *Barthes par Barthes* et qu'il qualifie de « biographème » :

> *Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons à des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque*

(3) Bonus du film *Colette* de Gérard Poitou-Wéber, *op. cit.*.
(4) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit,* tome III, p. 313.

corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre, ou encore un film à l'ancienne manière, duquel toute parole est absente et dont le flot d'images […] est entrecoupé, à la façon de hoquets salutaires, par le noir à peine écrit de l'intertitre, l'irruption désinvolte d'un autre *signifiant : le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace.*(3)

Dans *Bella-Vista*, Colette ébauche pour l'occasion un début de théorie, ce qui montre l'importance du procédé quand on sait qu'elle n'en est pas, pour le moins, coutumière :

Ces « blancs » qui se chargèrent de me fournir l'anecdote, les personnages émus, égarés, illisibles ou simples qui me saisissaient par la manche, me prenaient à témoin puis me laissaient aller, je ne savais pas, autrefois, que j'aurais dû justement les compter pour intermèdes plus romanesques que le drame intime.(1)

A rebours de l'autobiographie canonique où les événements et les personnages marquants de notre existence tiennent une place primordiale, Colette semble, au contraire, privilégier désormais ce qu'elle appelle « les blancs » de l'existence c'est-à-dire le décor. C'est d'ailleurs le sens à donner au premier titre du manuscrit finalement non retenu, *Le Décor sans personnages,* en ce sens que même les personnages déterminants ne trouvent plus leur place et sont évincés au détriment de personnages plus obscurs relégués en arrière-plan comme s'ils constituaient un élément du décor.

Ainsi, dans « La Lune de Pluie », la coloration autobiographique est conférée par la description de la rue qui rappelle, bien qu'elle ne soit à

---

(1) Colette, *L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 843.
(2) *Ibid.*
(3) Citation reprise par Régine Robin, « L'Autofiction, le sujet toujours en défaut » in *Autofictions & Cie, op. cit..*, p. 77.

(1) Colette, *Bella-Vista, Œuvres Complètes, op. cit,* tome III, p. 1097.

aucun moment citée, la rue Jacob, celle où elle vécut le temps de son premier mariage avec Willy. De la même façon, c'est cette fois non plus le sens de la vue mais de l'odorat qui est mis à contribution dans « Chambre d'hôtel ». L'odeur de « pourri mêlé à l'orange », qu'elle dépeint dans la nouvelle, doit certainement lui rappeler les thermes d'Uriage où elle allait chercher Jacques, le fils de Willy.

Ainsi, nous en arrivons à la conclusion que Colette tire son inspiration d'un terreau autobiographique qui sert de tremplin à son imagination. Mais nous ne nous appesantirons pas sur son cheminement artistique qui fera l'objet d'un développement plus abouti dans la partie qui suit. Nous préférons ici cantonner notre réflexion aux personnages de second plan qu'elle mentionne à plusieurs reprises dans son œuvre afin d'en saisir l'enjeu.

Dans *Mes Apprentissages*, livre, à bien des égards, autobiographique même s'il s'attarde surtout sur la période de son premier mariage, elle dit préférer aux « grands hommes » des « êtres obscurs ». Elle explique cette attirance à l'époque, par le fait qu'elle aurait aimé percer leurs secrets mais, précise-t-elle, « ils n'ont pas joué, dans ma vie, un rôle fatal ». (1)

Ce n'est plus le cas dans « Chambre d'hôtel » :

> Ce n'est pas à la longue que j'ai pris l'habitude de me méfier des gens insignifiants […] Nous tardons trop à comprendre que ceux-ci, purs de malices personnelles, sont des délégués de l'obscur, chargés d'établir notre liaison avec des êtres qui n'ont pas d'autre chemin pour accéder jusqu'à nous.(2)

Dans *Trois… Six… Neuf…* sa réflexion s'est affinée et s'il fallait n'en retenir qu'une, ce serait celle-là :

> Valaient-ils les dix lignes que je leur consacre ? Oui, si l'on m'accorde que ces souvenirs, fermés aux premiers rôles, admettent, parmi des décors qui fondent comme capucins de cartes, les comparses, les figures collées à la toile de fond, les petits

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 984.
(2) Colette, « Chambre d'hôtel » in *Chambre d'hôtel*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 712.

personnages qui ont passé muets, ou proféré d'une voix blanche trois mots parfois sibyllins.(3)

Dans cette citation, l'on trouve les points essentiels qu'elle souhaite faire apparaître dans son art. N'apparaissent plus les personnes qui ont compté dans sa vie mais des figures anonymes tirées de son imaginaire et qui ne correspondent à personne de connu. Ils ne trouvent pas leur finalité en eux-mêmes mais sont utilisés comme un moyen : ils peuvent se fondre dans le décor et par là même contribuer à créer une certaine atmosphère, comme on l'a montré précédemment. D'autres personnages sont plus inquiétants car ils sont dotés d'un pouvoir qu'elle ne mesure pas toujours puisqu'ils l'amènent à accéder à certains pans de sa personnalité qu'elle ne connaissait pas jusqu'ici et qui sont représentés analogiquement par les logis qu'elle a habités. Claudine mais aussi Chéri nous semblent parmi les plus probants. Ainsi les logis peuvent être, à l'instar de ces personnages, « maléfiques » ou « bénéfiques », rappelons-nous les qualificatifs qu'elle emploie dans sa lettre adressée à la femme de Luc-Albert Moreau. Le terme chinois auquel elle faisait allusion était « fengshui », nous croyons bon de le mentionner à cet endroit de notre étude car il traduit, selon nous, parfaitement, l'aura d'étrangeté, que devaient revêtir à ses yeux les maisons qu'elle appréhendait comme miroir analogique d'elle-même.

Un autre des obstacles inhérents au genre autobiographique est de l'ordre du langage. Lorsque Colette mesure l'ampleur de son opacité, elle s'exclame désemparée dans *La Maison de Claudine* :

Le reste vaut-il que je le peigne, à l'aide de pauvres mots ? Je n'aiderai personne à contempler ce qui s'attache de splendeur, dans mon souvenir, aux cordons rouges d'une vigne d'automne que ruinait son propre poids, cramponnée, au cours de sa chute, à quelques bras de pins.(1)

(3) Colette, *Trois… Six… Neuf…*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. 712.

(1) Colette, *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 968.

Mais revenons à la définition de Philippe Lejeune qui nous aidera à comprendre les enjeux que soulève une telle prise de conscience chez Colette.

> Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (C'est nous qui soulignons.) [2]

La position de Lejeune est sur ce point sans appel : « L'autobiographie est un récit *en prose*. » [3] Elle fait d'ailleurs l'objet d'un long paragraphe où il en développe la raison essentielle :

> Il faut que le lecteur puisse avoir l'impression de vraisemblance, de témoignage, qui est le propre du récit en prose, qu'il soit autobiographique ou non, alors que le récit en vers porte déjà à simple lecture les « signes extérieurs » de la fiction et de l'art, du moins pour un lecteur de l'époque moderne, et empêche le lecteur d'entrer dans le jeu autobiographique.[1]

C'est au nom d'une certaine idée de la vraisemblance, en fait d'un horizon d'attente prédéterminé du lecteur qui perçoit nécessairement toute poésie comme fiction, que Lejeune refuse l'autobiographie en vers.

Quinze ans plus tard, il revient sur sa position d'alors pour en limiter la portée : « Car qui dira où finit la prose ? Et qui dira où s'arrête, pour chaque époque ou pour chaque classe de lecteurs, la transparence et la vraisemblance, et où commence la fiction ? » Il conclut sa démonstration en un renversement palinodique inattendu :

> Aussi, plutôt que de proposer une définition qui, sèchement, exclut les vers, aurais-je dû désigner comme centre du système actuel cette tension entre la transparence référentielle et la recherche esthétique, et montrer, comme l'a fait D. Mansell, que, de

(2) Définition extraite de *L'Autobiographie en France* de Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 10.
(3) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France, op. cit.*, p. 21.

> part et d'autre d'un point d'équilibre, il existait une gradation continue de textes allant, d'un côté, vers la platitude du *curriculum vitae* et de l'autre, vers la poésie pure.(2)

Philippe Lejeune signifie par là, que cette notion de vraisemblance derrière laquelle il se réfugiait dans *L'Autobiographie en France* pour refuser l'autobiographie en vers, ne possède aucune légitimité littéraire puisque l'autobiographie, à l'instar de la poésie, correspond à une mise en récit. Jean Starobinski dans *La Relation Critique* rectifie, lui aussi, une telle erreur :

> Qu'il s'agisse de Rousseau ou de Chateaubriand, les critiques ont souvent considéré - indépendamment de la matérialité des faits évoqués - que la perfection du style rendait suspect le contenu du récit, et faisait écran entre la vérité du passé et le présent de la situation narrative. Toute originalité de style implique une redondance qui pourrait perturber le message lui-même… (1)

Il explique ce malentendu par une conception fausse de la nature et de la fonction du style. Loin de voir dans le style « une forme ajoutée à un fond », il considère celui-ci comme un écart qui révèlerait la singularité de l'écrivain. Rousseau, dans le célèbre préambule du manuscrit de Neuchâtel, écrit en 1764, ne rêvait-il pas déjà en ces termes ? :

> Il faudroit pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentimens si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes dont je fus sans cesse agité.(2)

---

(1) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France, op. cit.,* p. 21.
(2) Philippe Lejeune, *Moi aussi, op. cit.,* p. 26.

Colette en a sans doute pris conscience lorsqu'elle élabore « Les Vrilles de la Vigne » en 1904-1905. En effet, force est de constater que « les Vrilles de La Vigne » qui donne son nom au recueil est empreint d'éléments autobiographiques indéniables. Aussi, à l'aune de ce que nous venons de dire, il ne nous paraît pas excessif d'affirmer que nous y voyons là une modalité de l'autobiographie. Cette autobiographie atypique prendrait, en quelque sorte, l'allure d'un conte en se conformant à la structure qu'établit Vladimir Propp dans *La Morphologie du conte* [3]; le rossignol chantant représentant l'état initial, les vrilles, l'élément perturbateur qui permet de revenir, une fois surmonté, à un état final, plus stable celui-là : « Il crut mourir, se débattit, ne s'évada qu'au prix de mille peines, et de tout le printemps, se jura de ne plus dormir, tant que les vrilles de la vigne pousseraient. » [1] Colette, en se libérant des vrilles de la vigne que représente son mariage avec Willy, a désormais trouvé sa voie. La deuxième partie des « Vrilles de la Vigne » écrite en 1908, plus conforme à une autobiographie en prose classique qui dévoile explicitement ses différentes étapes, nous en donne confirmation. Alors que cette deuxième partie pouvait se suffire à elle-même (une fois Willy évincé, l'implicite du conte n'avait plus lieu d'être), Colette garde, dans la version définitive, cette première partie. Nous l'interprétons, pour notre part, de la manière suivante : elle nous signifie par là l'aptitude de la fiction (la diction selon Gérard Genette) à traduire, mieux que ne saurait le faire la non fiction, par l'utilisation d'images frappantes, son sentiment d'alors. Lionel Ray a parfaitement perçu les enjeux que comporte une telle préférence pour la

---

(1) Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie » in *La Relation critique*, éd. Gallimard, 1971, p. 85.
(2) Jean-Jacques Rousseau, *Préambule du manuscrit de Neuchâtel*, éd. Gallimard, Bibl. de La Pléiade, tome I, 1959.
(3) Vladimir Propp, *La Morphologie du conte, Les transformations des contes merveilleux et de l'étude structurale et typologique du conte*, éd. Seuil, collec. Poétique, 1973.

poésie (au sens large) [2] au détriment d'une autobiographie plus conventionnelle:

> La poésie a ses manières propres de parler, suggestion, ellipse, fulgurance, illumination. La perspective autobiographique standard, telle que la tradition l'a fixée depuis Rousseau, dit la contingence et l'apparence de l'individu, tout ce qui est de l'ordre du plus visible (le moi social, l'être au monde) mais la perspective (ou la prospective) poétique, elle, prenant appui sur le moi profond ou imaginaire , qui n'est en rien celui […] des scènes de la vie courante, tend toujours vers la révélation d'un ordre *a priori* caché, d'un alphabet intime dont la clé, en dehors du poème est informulable. [3]

Plus loin, il pense encore que la poésie est la seule apte à traduire le sens caché des choses, qui reste hermétique aux récits en prose dévolus aux écrits autobiographiques en général :

> L'essentiel n'est pas dans ce qui est dit de manière explicite mais dans l'inexprimé qui circule entre les mots, dans ce qui étonne au détour d'un vers, dans tout cela qui affleure au ras des phrases et qui nous dispose à un type de lecture sans commune mesure avec celui du récit narratif ordinaire.[1]

Pierre Wolfcarius, reprenant les réflexions de Jacques Borel, a choisi une position inverse de celle de Lionel Ray puisqu'il tend à rapprocher l'autobiographe du poète : « S'il est un écrivain proche du poète c'est bien l'autobiographe et c'est à un même intime mouvement que tous deux ils obéissent. » Mais il avait pris soin au préalable de définir la particularité de chacun : « Le prosateur s'intéresse au processus, le poète aux états (d'où sa prédilection pour des images statiques) ». Il se rallie, en définitive, à la

(1) Colette, « Les Vrilles de La Vigne », in *Les Vrilles de La Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 959.
(2) Nous utilisons « poésie » au sens large en ce qu'elle suggère un travail sur les mots (l'équivalent de la diction selon Gérard Genette).
(3) Lionel Ray, « Passagers du temps de Georges-Emmanuel Clancier » in *Autobiographie et Poésie*, éd. APA, collec. *La Faute à Rousseau*, n° 29, février 2002, p. 29.

(1) Lionel Ray, « Passagers du temps de Georges-Emmanuel Clancier », *op. cit.*, p. 30.

position de Philippe Lejeune dans *Moi Aussi* par le truchement d'une formule éclatante que nous ne manquerons pas de citer :

> L'autobiographie est le chaînon manquant entre prose et poésie : un poème dynamique, en expansion, écrit principalement à un temps du passé (*Mémoires d'outre tombe*, *Recherche*, tout Céline, etc.) ; le poète dit *je* au présent et brièvement, le prosateur dit *il*, le plus souvent au passé, plus ou moins longuement ; l'autobiographie, au sens où je l'entendrai, est ce paradoxe : un poème en prose. (C'est nous qui soulignons.) [2]

Ainsi, Colette, là encore, se situe en marge d'une autobiographie canonique en ce qu'elle nous montre que poésie (au sens large) et autobiographie ne sont pas nécessairement antagonistes, les esquives, l'aspect fragmentaire, apportent un gage d'authenticité et nous permettent d'accéder à un moi plus profond que le moi extérieur. Et de nous demander, si elle ne s'inscrit pas par là même parmi les précurseurs dans ce champ d'investigation lorsqu'on s'aperçoit que la rencontre de la poésie et de l'autobiographie fait ressurgir à l'heure actuelle de nombreux questionnements chez les universitaires. En l'an 2000, se tenait à Marseille un colloque qui avait pour intitulé : « La part de la poésie dans l'autobiographie contemporaine : un renouvellement ? » [1]

III) Un espace autobiographique

(2) Pierre Wolfcarius, « Jacques Borel, portrait du poète en prosateur » in *Autobiographie et Poésie*, éd. APA, collec. *La Faute à Rousseau*, n° 29, février 2002, p. 43 : Jacques Borel, *Propos sur l'autobiographie*, 1994, 41-42.

(1) Le thème du dossier du numéro 29 de *La Faute à Rousseau* intitulé *Autobiographie et Poésie*, ainsi que le souligne Philippe Lejeune (p. 27), fait pendant à une table ronde proposée les 17-18 novembre 2000 sur l'interaction entre « Autobiographie & Poésie ».

Colette, ayant pris conscience de l'impossibilité d'une autobiographie qui se dérobe, préfère s'inscrire, à l'instar d'un certain nombre d'auteurs de son époque, dans un espace situé entre réel et imaginaire que Philippe Lejeune nomme « espace autobiographique ».

1) Le surgissement de l'autobiographie ou une œuvre en résonance ?

- une autobiographie « morcelée »

Alors que nous avons souligné jusqu'ici, que c'est seulement à la date de 1922 avec la parution de *La Maison de Claudine*, qu'elle insère pour la première fois son nom patronymique au sein d'un texte, celui-ci semble préluder à toute une série de textes où le nom de Colette ne cessera d'apparaître en filigrane. Ce livre annonce, en effet, le triptyque que forme avec lui *La Naissance du Jour* et *Sido* qu'une lecture hâtive pourrait nous laisser appréhender comme une émergence de l'autobiographie. Colette elle-même a favorisé une telle lecture dans la mesure où lors de l'élaboration des *Œuvres Complètes* qu'elle édite avec son dernier mari Maurice Goudeket en 1948-1950 [1], elle ne respecte pas l'ordre de parution de *La Naissance du Jour* et de *Sido*. Alors que *La Naissance du Jour* paraît en 1928 et *Sido* en 1930 [2], c'est *Sido* qui précède *La Naissance du Jour* dans *Les Œuvres Complètes*. L'ordre de la trilogie répond donc à un artifice que révèle Valérie C. Lastenger : « La trilogie représente une progression linéaire générale, permettant d'ordonner les romans. » Elle avait mis en lumière cette progression linéaire quelques lignes auparavant :

---

(1) Chronologie de Jacques Frugier, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. XLIV : « 1948-1950 publication des *Œuvres Complètes* de Colette en quinze volumes aux éditions du Fleuron, firme créée par Maurice Goudeket. »
(2) L'édition originale *Sido et les quatre points cardinaux* date de 1929.
(3) Valérie C. Lastinger, « *La Naissance du Jour* : la désintégration du « moi » dans un roman de Colette », *The French Review*, 1988, p. 542.
(4) La deuxième nouvelle de *Bella-Vista* n'est pas concernée par cette analyse.

> Trois ouvrages occupent dans l'œuvre de Gabrielle-Sidonie Colette une place bien particulière : *La Maison de Claudine, Sido,* et *La Naissance du Jour*. Il est de fait facile de les regrouper, puisqu'ils mettent tous trois en scène les mêmes personnages principaux, et relatent leur cheminement chronologique. *La Maison de Claudine* débute alors que l'héroïne, Minet-Chéri, est très jeune ; à la fin du livre, elle s'est déjà mariée deux fois et est elle-même mère. Dans *Sido,* le lecteur assiste à la vieillesse de la mère de Minet-Chéri, Sido. L'intrigue de *La Naissance du Jour* se déroule bien après la mort de Sido ; Minet-Chéri est alors âgée d'une cinquantaine d'années.(3)

Au terme de nos réflexions précédentes, nous en étions arrivée à la conclusion que seul *Sido* pouvait être apparenté à une autobiographie bien que Colette ne la revendique pas comme telle. C'est loin d'être le cas de *La Naissance du Jour*, même si le nom de l'auteur est présent, l'empreinte de la fiction l'éloigne indubitablement d'une autobiographie. Nous avions également écarté du champ de l'autobiographie canonique des recueils tels que *Bella-Vista* (4) et *Chambre d'hôtel* pour des raisons identiques en nous demandant, en écho avec Benjamin Crémieux, de quelle Colette il s'agissait. Nous nous accordons finalement à dire avec Danielle Deltel que « c'est seulement en principe que ces fictions autobiographiques et ces autobiographies revendiquées comme telles ne doivent pas être confondues » :

> Car chez Colette, même les œuvres nommément autobiographiques ne sont pas exemptes d'ambiguïté. En tout cas Colette n'a jamais consigné en un livre unique le récit de sa vie entière. Son « autobiographie » est un texte morcelé, disséminé (le récit

---

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette : une autobiographie en trompe l'œil*, *op. cit.*, tome I, p. 7.
(2) Colette, « Mes Idées sur le roman » in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1831.
(3) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 859.
(4) cf. 2ème partie : Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, III) Un pacte autofictionnel.

de sa vie éclate dans de multiples œuvres) , répétitif (certains épisodes de sa vie sont contés plusieurs fois), ambigu. [1]

C'est ce que nous allons maintenant démontrer.

- sa conception de l'art

Colette s'est arrêtée dans un article théorique intitulé « Mes idées sur le roman » (fait assez rare pour être mentionné) sur sa conception de l'art, du moins telle qu'elle la pratique dans ses livres. Il serait un savoureux mélange de fiction et de réalité [2]. Elle parle encore dans *L'Etoile Vesper* d'« agencements, assez adroits, de la fiction et de la vérité » [3] . C'est sans doute la raison pour laquelle il est bien difficile de classer les textes de cet auteur par genres. L'étude du paratexte et du métatexte [4] nous a d'ailleurs montré à quel point une telle classification est ambiguë et quasiment impossible. Alors que nous avons tendance à voir dans les chapitres qui constituent *La Maison de Claudine* des sortes de nouvelles, des critiques, telle Danielle Deltel, préfèrent l'appellation de « contes » pour les définir, plus conforme à la part de fiction qui s'y mêle [1]. Ainsi, contrairement à *la doxa* répandue qui réduit son œuvre à une lecture pseudo-autobiographique, la part d'imagination est bien réelle chez elle. Colette la revendique, d'ailleurs, à plusieurs reprises. Elle met en garde son lecteur, dans une nouvelle que nous avons déjà mentionnée « Bella-Vista », sur les risques qu'encourt le lecteur à la cantonner à une telle lecture, le sens de ses écrits pouvant lui échapper. Et à y regarder de près, Colette se livre au fil de sa plume à une véritable apologie du mensonge. Julia Kristeva a répertorié les

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette : Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit*., tome I, p. 58.
(2) Julia Kristeva, *Le Génie Féminin, tome III, Colette, op. cit*., p. 147.

passages les plus probants.[2] Plusieurs transpositions romanesques reflètent, en effet, la pensée de l'auteur : dans *La Vagabonde*, cet éloge inattendu du « génie balzacien » de Taillady qui réside en l'art du mensonge, Minne dans *L'Ingénue Libertine* l'érige, quant à elle, en un « véritable art de vivre ». Julia Kristeva poursuit : « Les homosexuels la fascinent parce qu'ils sont experts dans l'art de la dissimulation. » Mais en même temps et c'est là que réside toute l'ambiguïté du propos, Colette témoigne encore dans « Mes Idées sur le roman » :

> Je suis sûre de n'avoir jamais écrit un roman, un vrai, une œuvre d'imagination pure, libre de toute alluvion de souvenir et d'égoïsme, allégé de moi-même, de mon pire et de mon meilleur, enfin de la ressemblance.[3]

« La Lune de Pluie » fonctionne, à cet égard, comme une mise en abyme de son élaboration littéraire alors que nous avons montré qu'il n'est ni une autobiographie - même si Délia ressemble à la Colette d'antan, elle s'en détache imperceptiblement - ni un récit fantastique, bien qu'il soit empreint d'une aura trouble et mystérieuse. A mi-chemin entre fiction et réalité, l'imaginaire de Colette, comme elle nous le suggère dans le métatexte [1], s'appuie toujours sur une sensation revivifiée qui lui donne son envol. Elle accorde de la sorte une place privilégiée à l'odorat lorsqu'elle dit dans « Luxe » : « Seul, respecté du temps, fier dans son aristocratie, incorruptible, l'odorat nous lie, jusqu'à la fin, à l'univers tangible et poétique, ennoblit le présent, ressuscite le passé. » [2] Pourtant Madeleine Raaphorst-Rousseau fait remarquer qu' « il ne vient […] dans

(3) Colette, « Mes Idées sur le roman » in *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 1831.

(1) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. 770, 787 ; *Le Fanal Bleu*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 996, 1011.
(2) Colette, « Luxe » (en appendices) in *Prisons et paradis*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 796.
(3) Madeleine Raaphorst-Rousseau, *Colette, Sa vie, son art, op. cit*., p. 256

son œuvre pleine de senteurs, qu'après la vue et l'ouïe. » [3] Dans *L'Etoile Vesper*, l'ouïe acquiert une place prédominante mais c'est sans doute dû, constate la critique, à l'immobilité de Colette clouée sur son lit-radeau par l'arthrite :

> Au moment où Colette a composé ce livre [4], elle était immobilisée et le monde se trouvait presque totalement limité à sa chambre, il n'est donc pas étonnant que l'organe de la vue étant borné par quatre murs, elle ait donné aux sons qui lui parviennent une plus grande importance. [5]

Francine Dugast conclut à une sorte de réminiscence, « une mémoire involontaire » réactivée, tout en en limitant la portée. Colette n'aurait, en cela, rien de particulièrement original, selon elle, dans la mesure où nombre de ses contemporains auteurs la pratiquaient : « Cette utilisation de la réminiscence par Colette représente assez bien l'usage qu'en font la plupart des écrivains que nous avons étudiés. » Elle reconnaît néanmoins en faveur de l'écrivain : « A cette différence près qu'elle accorde au phénomène une place particulièrement importante » [1]. Elle nous fait songer en cela à Marcel Proust. L'intertextualité d'une nouvelle telle que « Le Bracelet » est bien sûr prégnante en ce sens qu'elle pourrait s'apparenter à l'épisode de la madeleine de Proust. N'oublions pas d'ailleurs que Colette était une fervente admiratrice de ce dernier et réciproquement (Proust ne lui cache pas son émotion à la lecture de son livre *Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles*). Néanmoins, celle-ci se place en porte à faux de Proust en ce qu'elle clôt la nouvelle par l'échec de la réminiscence :

---

(4) Le livre dont il s'agit est *L'Etoile Vesper*.
(5) Madeleine Raaphorst-Rousseau, *Colette, Sa vie, son art, op. cit.*, p. 255.

(1) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome II, p. 518.
(2) Colette, « Le bracelet » in *La Femme Cachée, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, pp. 65-66.

> Cette verroterie, peut-être orientale, brisée quelques heures après, avait contenu un univers nouveau, des formes que le rêve n'inventait pas, de lents animaux serpentins qui se mouvaient par paires, des lampes, des rayons congelés dans une atmosphère d'un bleu indicible…
>
> Le prodige cessa et Mme Angelier retomba, meurtrie, dans le présent et le réel.(2)

Le rythme redondant de la première phrase, sans cesse relancée, ne semble pas avoir de fin avec ses trois points de suspension. Le retour à la ligne qui annonce le second paragraphe, précédé d'un retrait et composé d'une seule phrase, marque la rupture ; rupture déjà amorcée, par ailleurs, par l'utilisation du plus-que-parfait et de la prolepse : « brisée quelques heures après ». Ce court paragraphe suggère parfaitement cette brusque retombée dans le réel de Mme Angelier. Le bracelet ne réussira pas à transcender le temps comme si l'auteur tendait à signifier par là que le pan du passé qu'offre la vue de l'objet évocateur devait être comblé par l'imaginaire. Francine Dugast, elle aussi, pense que Colette et Proust font subir à la mémoire involontaire un traitement légèrement différent l'un de l'autre:

> A aucun moment la mémoire involontaire ne prend chez elle le caractère essentiel qu'on lui trouve dans *La Recherche du temps perdu*. A aucun moment la quête du passé ne se transforme sous la plume de Colette en quête fondamentale ; c'est la sensation d'autrefois qu'elle fait resurgir, plus qu'un état exceptionnel la projetant hors du temps, encore que cet état - la nouvelle « le bracelet » le prouve - ne lui soit pas demeuré étranger. Elle tente de revivre les années passées et non de théoriser sa tentative.(1)

Un article intitulé « Le Mécano du souvenir : les doublets autobiographiques chez Colette » mérite, à ce titre, qu'on le mentionne dans

---

(1) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome II, p. 518.
(2) Danielle Deltel, « Le Mécano du souvenir : les doublets autobiographiques chez Colette » in *Le Récit d'enfance*, Université Paris X, éd. Publidix, collec. Cahiers de sémiotique textuelle, 1998, pp. 137-155.
(3) Madame Loeuvrier dans *La Maison de Claudine*, Madame Lhermier dans *La Naissance du Jour*.

la mesure où l'auteur, Danielle Deltel, s'y livre à une véritable analyse de la démarche artistique de Colette qui consiste à isoler un élément mémoriel afin de le placer dans un tout qui le compose et en enrichit le sens [2]. Ainsi, l'œuvre de Colette offre un personnage de mère possessive qui, malgré de légères variantes patronymiques, se retrouve dans trois de ses livres : Mme Loeuvrier [3]. Dans *La Maison de Claudine*, alors que Sido se réjouit de la mort de la vieille Mme Loeuvrier qui, de la sorte, selon ses propres paroles, « n'embêtera plus sa pauvre idiote de fille, qui à cinquante-cinq ans, n'a jamais osé se marier par peur de sa mère. » [4], il permet de mettre en avant l'anticonformisme de la mère qui réside dans sa liberté de ton. Dans *La Naissance du Jour*, la haine se dessine entre les deux protagonistes (la mère Lhermier et sa fille) [5] pour s'étendre à une portée générale sur les haines au sein des familles dans *Journal Intermittent* [6]. Autre thème, l'hécatombe des fleurs dans *La Maison de Claudine* trouve un approfondissement intéressant dans *Sido*. Tandis que Sido refusait que l'on utilise des fleurs pour fleurir la tombe d'un mort dans *Sido*, l'on perçoit, beaucoup plus que dans *La Maison de Claudine*, que ce n'est pas par mesquinerie ou souci d'économie puisqu'elle les réserve à un jeune enfant qui les détruit sous ses yeux émerveillés ; elle marque par là même sa préférence pour la vie. [1]

Mais Colette ne se contente pas de narrer certains événements récurrents sur un mode différent, elle excelle également dans les non-dits. Ainsi en est-il des quinze années évincées dans *La Maison de Claudine* que l'on trouve éclaircies dans *Mes Apprentissages*. Le sous-titre de *Mes Apprentissages* ne nous met-il pas sur la voie lorsqu'il annonce que le livre

(4) Colette, « Ma mère et la maladie », in *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 1050.
(5) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 300.
(6) Colette, *Journal intermittent, Œuvres Complètes*, 1948-1950, éd. Flammarion, tome IV, p. 265.

relate *Ce que Claudine n'a pas dit ? Mes Apprentissages* s'arrête, en effet, longuement, sur la période de sa vie aux côtés de son premier mari, Willy, son installation à Paris, son sentiment de déracinement, le succès sans précédent que connut le cycle des *Claudine*… Nous partageons le point de vue de Danielle Deltel qui explique, cette fois, cette éviction d'une période aussi longue dans *La Maison de Claudine* par le fait que le récit de son mariage avec cette sorte de rival que représentait Willy aurait entaché le livre - que la critique conçoit d'ailleurs, comme une célébration sans appel de la mère. Danielle Deltel cite également deux textes, *La Vagabonde* et *Mes Apprentissages,* qui semblent parfaitement se conformer à la définition de l'espace autobiographique qu'établit Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique :*

> Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre ; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambiguïté etc ; au roman l'exactitude ; ce serait donc : l'un plus que l'autre ? Plutôt : l'un *par rapport* à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est réductible à aucun des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un « espace autobiographique ».(2)

Force est de constater que *La Vagabonde* et *Mes Apprentissages* - bien qu'ils appartiennent à deux catégories de textes différents (romanesque pour *La Vagabonde* et autobiographique pour *Mes Apprentissages*) - par le fait qu'ils bénéficient de nombreux recoupements, s'inscrivent, en effet, dans cet espace autobiographique, Danielle Deltel traduit parfaitement cette idée :

> (Renée Néré par exemple livrait, sur le mode romanesque, des confidences tout à fait semblables à celles que jette, audacieusement, *Mes Apprentissages*, vingt-cinq ans après). (1)

(1) Colette, *Sido, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 507.
(2) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 42.

De la même façon, Danielle Deltel mentionne encore deux livres de catégorie différente - *Claudine à l'Ecole* pour l'aspect romanesque et *La Maison de Claudine* pour la dimension autobiographique - que l'on peut encore aisément placer dans cet espace autobiographique en ce qu'ils jouissent tous deux d'une structure à l'opposé et par voie de conséquence complémentaire. C'est ce que nous montre la critique allant jusqu'à qualifier cette structure de « renversement axiologique » : « L'école, l'extérieur, l'absence de la mère, l'impur pour *Claudine à l'Ecole*. La maison, l'intérieur, la présence de la mère et le pur pour *La Maison de Claudine*. »[2] Danielle Deltel tire de ces exemples la conclusion suivante : « Colette est un de ces auteurs qui recommencent inlassablement le même livre, mûrissant une expérience unique, donnant forme et sens à leur vie par un constant retour à elle. »[3]

De là résulte un éclatement des genres que l'on perçoit très bien chez l'écrivain. On l'a vu, dans le chapitre sur le pacte autofictionnel, pour *La Maison de Claudine* où il est difficile de trancher entre contes et nouvelles. Au sein des textes mêmes, Colette mélange les genres. Dans un livre comme *La Seconde,* elle utilise des didascalies comme dans une pièce de théâtre et certaines séquences ressemblent à celles d'un film.

Aussi, pourrait-on dire encore, en d'autres termes, que Colette dépasse la réalité extratextuelle pour épouser une réalité intratextuelle. Elle fait preuve en cela de modernité puisque les écrivains du nouveau roman, en revenant à l'autobiographie (Alain Robbe-Grillet l'appelle « la nouvelle autobiographie » pour la distinguer de l'autobiographie traditionnelle), ont clairement identifié cette pratique en la nommant « autotextualité », ainsi que le commente Jeanette Den Toonder dans son article traitant de l'écriture autobiographique chez les Nouveaux Romanciers :

---

(1) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette : Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit,* tome I, p. 95.
(2) *Ibid,* p. 39.
(3) *Ibid,* p. 95.

> Ces renvois intertextuels ne concernent pas seulement les œuvres lues, mais aussi les textes écrits par les autobiographes eux-mêmes : leurs œuvres antérieures jouent un rôle autonome dans l'écriture autobiographique. Cette forme spécifique de l'intertextualité - l'autotextualité - constitue un élément essentiel dans le développement du genre autobiographique. (1)

Cette technique ne saurait être mise sur le compte d'un quelconque hasard mais résulte, selon nous, d'une profonde réflexion sur son art. N'est-ce pas d'ailleurs le sens à accorder à la comparaison entre l'écriture et la broderie qui revient comme un leitmotiv dans plusieurs de ses livres ? Dans *La Naissance du Jour*, Colette parle, en effet, du « cahier de papier lisse qu'il faut broder de son écriture. » (2) Dans *Belles saisons I,* cette fois, elle s'attarde longuement sur la description de cette occupation ; et n'est-ce pas dans ce livre qu'elle insère ces mots annonçant ceux plus élaborés qui clôtureront *l'Etoile Vesper ?* :

> Comme s'accorde sur une route sonore, puis se désaccorde pour s'accorder encore le trot de deux chevaux attelés en paire, le besoin de faire de la tapisserie et l'invention littéraire lient amitié, puis se séparent, puis se réconcilient. Dommage que les deux lents coursiers, plume et aiguille, aillent de compagnie juste pendant mon dernier bout de route (1)

font écho, quelques années plus tard, à :

> Sur une route sonore s'accorde, puis se désaccorde pour s'accorder encore, le trot de deux chevaux attelés en paire. Guidées par la même main, plume et aiguille, habitude du travail et sage envie d'y mettre fin lient amitié, se séparent, se réconcilient… Mes lents coursiers, tâchez à aller de compagnie ; je vois d'ici le bout de la route. (2)

---

(1) Jeanette Den Tounder, « La Vie, c'est l'œuvre. L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers » in *Les Lettres Romanes* (revue de l'Université catholique de Louvain), n° 1-2, février-mai 1997, p. 130.
(2) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 308.

Ces mots nous font d'ailleurs songer à l'image finale sur laquelle Yannick Bellon termine son documentaire, comme pour la laisser en suspens dans l'esprit du spectateur : Colette, en train de broder, regarde Jean Cocteau s'en aller avec un air plein de sous-entendu [3]. Jean Cocteau, en effet, son voisin du Palais-Royal, qui vint la visiter pour l'occasion, s'étonne et ne comprend pas, qu'ayant écrit cinquante volumes, elle ne consacre pas tout son temps à l'art (comme lui) ; il voudrait percer le mystère mais n'y arrive pas. Sur le point de partir, Pauline l'ayant aidé à enfiler son pardessus, il finit par lancer : « Regardez Pauline, elle fait de la tapisserie ! » Cette petite mise en scène entre Cocteau et elle, conçue par les soins de Colette rappelons-le, n'est pas vaine en tout cas, puisqu'elle sert à proroger l'image stéréotypée d'une Colette qui se délasse en occupant son temps par un tout autre ouvrage que celui de l'écriture puisqu'il s'agit d'un ouvrage de dames. Pourtant, il ne faut pas se fier aux apparences souvent trompeuses chez elle, et lorsqu'elle dit à Cocteau qu' « elle a d'autres travaux plus secrets », nous comprenons qu'en définitive, lorsqu'elle brode, elle n'est pas aussi éloignée de son art qu'il n'y paraît.

Tout d'abord, la broderie est, avant tout, comme l'écriture, l'art du silence en ce qu'il permet de laisser vagabonder les pensées et la faculté créatrice opérer.

Mais bien plus que cela, la broderie, en ce qu'elle est constituée de morceaux qui peuvent être copiés de différents modèles, se rapproche plus ostensiblement de l'art scriptural tel que le conçoit l'écrivain. Quand elle raconte dans *Belles Saisons I* :

---

(1) Colette, *Belles Saisons I*, tome III, éd. Robert Lafont, collec. Bouquins, janvier 1999, p. 545.
(2) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome IV, p. 881.
(3) « Yannick Bellon filme Colette », 1952, 30 mn, in *bonus* du film en deux parties de Gérard Poitou-Weber intitulé *Colette*, TF1, 1985.

> J'ai décousu de mes mains, puis, jeté, le lampas extérieur d'une chaise, pour garder le bout de verdure flamande qui m'attendait sous le lampas. L'aimable femme qui donne son aide à mes travaux d'aiguille, et qui elle aussi gîte dans le Palais-Royal, découvre, sous l'épiderme fourbu d'un petit canapé, un « point croisé » datant du Directoire, semé de gros anthémis, demeuré si vert, si jaune et si mauve à l'ombre glaciale d'un boudoir, que je compte le copier un de ces jours… Mères, et mères-grand, férues d'économie, remplaçaient le vieux par le neuf, même si le vieux gardait encore son charme. Plus tard l'imberline neuve servait de doublure à son tour, sous un velours anglais chocolat.(1)

Elle se rapproche d'une technique d'écriture définie dans les années 1960 en termes textiles par Roland Barthes : « Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (2) et que l'on appelle intertextualité.

Là encore, l'intertextualité (comme l'autotextualité auparavant) sera particulièrement utilisée par « les Nouveaux Autobiographes » qui tentent d'appréhender le moi par ce biais. Mais citons en exemple plusieurs auteurs pour lesquels Colette a avoué son admiration sans borne, afin d'illustrer notre propos. Le premier d'entre eux est son contemporain, Marcel Proust. Nous ne nous appesantirons pas sur la nouvelle intitulée « Le Bracelet » puisque nous l'avons déjà citée auparavant, nous ferons seulement ressortir l'enjeu de l'intertexte. Colette s'appuie, en effet, sur l'intertexte de Proust pour mieux s'en détacher légèrement. N'avons-nous pas dit à ce propos, ailleurs, que la mémoire involontaire seule, chez Colette - et c'est ce en quoi elle se distingue de Proust - ne peut faire remonter à la surface le passé dévoilé et qu'elle a également besoin du secours de l'imaginaire pour combler ses défaillances? (1)

De la même façon, alors que Colette s'était, à l'origine, inspirée pour sa première épigraphe de *La Naissance du Jour*, de Proust (« ce « je » qui n'est pas moi »), elle se l'approprie à sa manière : « ce « je » qui est moi et

---

(1) Colette, *Belles Saisons I, op. cit.*, tome III, p. 546.
(2) Roland Barthes, article « Texte » in *Encyclopédia Universalis.*

qui n'est peut-être pas moi ». Nous ne reviendrons pas sur sa signification puisque cela a déjà fait l'objet d'un long développement. (2)

Plus encore, Colette expose, dans *Le Pur et L'Impur*, ces mots qui font figures de métatexte tant ils sont révélateurs de sa volonté d'écrire un *Sodome et Gomorrhe* au féminin :

> Depuis que Proust a éclairé Sodome, nous nous sentons respectueux de ce qu'il a écrit […] Mais - fût-il abusé, fût-il ignorant - quand il assemble une Gomorrhe d'insondables et vicieuses jeunes filles, dénonce une entente, une collectivité, une frénésie de mauvais anges, nous ne sommes plus que divertis, complaisants et un peu mous, ayant perdu le réconfort de la foudroyante vérité qui nous guidait à travers Sodome. C'est, n'en déplaise à l'imagination ou l'erreur de Marcel Proust, qu'il n'y a pas de Gomorrhe. Puberté, collèges, solitude, prisons, aberrations, snobisme… Maigres péripéties, insuffisantes à engendrer et avitailler un vice nombreux, bien assis, et sa solidarité indispensable. Intacte, énorme, éternelle, Sodome contemple de haut sa chétive contrefaçon. (3)

Julia Kristeva partage en cela notre avis lorsqu'elle s'interroge :

> Que la lecture de Proust ait été un encouragement dans cette audace sexuelle, la lettre de Colette à l'auteur de Sodome et Gomorrhe, écrite en juillet 1921, le laisse entendre. Mais que sa voie à elle, vers cet infantile auquel s'abouche la perversion, soit toute différente, proprement féminine ou spécifiquement colettienne - je laisse la question ouverte - l'œuvre ultérieure de l'écrivain va le démontrer. (1)

Un autre auteur fait l'objet de sa part d'un véritable culte, c'est Honoré de Balzac. Colette reprend, effectivement, dans plusieurs de ses livres cette figure de Philomène - que l'on trouve dans *Albert Savarus* (2) - qui la hante.

---

(1) cf. 3ème partie : L'Autobiographie à l'ère du soupçon dans l'œuvre de Colette, III) Un espace autobiographique, 1) Une émergence de l'autobiographie ou une œuvre en résonance ? b/ sa conception de l'art.
(2) cf. 2ème partie : Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, III) Un pacte autofictionnel, 2) Les « autobiographies » romancées.
(3) Colette, *Le Pur et l'Impur*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 628.

Agnès Vercet, dans son article « Ecrire au point de croix », revient sur ce personnage afin d'élaborer une analyse dont nous retracerons les principaux éléments de réflexion : elle y voit « comme dans Juliette, un double de l'écrivain lui-même. » [3] Nous pourrions ajouter que ce double est et n'est pas l'auteur, il est un de ses possibles en tout cas. D'où le commentaire d'Agnès Vercet :

> La nouvelle de Balzac (*Albert Savarus*) a une composition complexe, qui fait jouer le croisement de la réalité et de la fiction, par l'intermédiaire d'un roman dans le roman : Philomène, amoureuse d'Albert Savarus, lit une nouvelle de celui-ci, *L'Ambitieux par amour*, où un certain Rodolphe raconte sa passion amoureuse pour Francesca Colonna. Par la lecture du roman, Philomène pénètre ainsi dans la vie antérieure de son amant et devient jalouse de la femme dont il est épris. Elle intercepte alors la correspondance d'Albert et imite son écriture pour rompre sa liaison avec la femme dont il est amoureux dans la réalité. Au rythme de la broderie des pantoufles du père, et de l'ourdissage de la ruse, le roman balzacien se construit à partir d'un entrecroisement de textes : roman cadre, roman second, lettres véritables et fausses lettres. (C'est nous qui soulignons.) [4]

Elle en arrive à la conclusion suivante qui retient notre intérêt à plus d'un égard :

> Balzac insiste sur la corrélation entre la broderie et la ruse qui passe par la copie de l'écriture : « et tout en machinant ses plans, cette étonnante fille faisait des pantoufles à son père de l'air le plus naïf du monde. » (*Albert Savarus, op. cit.,* 428). [1]

---

(1) Julia Kristeva, « Aux limites du nommable » in *Colette, 50 ans après, Mythes et Images*, colloque de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2004, éd. Société des amis de Colette, collec. Cahiers Colette, n° 27, 2005, p. 147.
(2) Honoré de Balzac, *Albert Savarus, Œuvres Complètes, La Comédie humaine*, tome I, Paris, Alexandre Houssiaux éditeur, 1853.
(3) Agnès Vercet, « Ecrire au point de croix » in *Colette, 50 ans après, Mythes et Images*, colloque de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines 2004, éd. Société des amis de Colette, collec. Cahiers Colette, n° 27, 2005, p. 123.
(4) *Ibid.*

Nous aimerions terminer sur l'intertexte d'un contemporain de Colette, François Mauriac, lequel aurait pu sembler, au premier abord, à l'opposé de l'écrivain mais les relations entre les deux auteurs ont évolué dans un sens positif comme le retrace la biographie très complète de Claude Pichois et Alain Brunet intitulée *Colette* [2]. François Mauriac éprouva d'abord pour elle, un sentiment de dégoût dû à sa réputation sulfureuse. Ce n'est que lorsqu'il assista au spectacle de Colette interprétant *La Chair* aux Folies Bergères que ce sentiment se transforma en compassion :

> J'errai seul à travers cette ville inconnue et échouai, le soir, dans un music-hall. Colette y parut au cours d'une pantomime. Elle était déjà l'auteur des *Claudine* et d'un livre que j'aime entre tous : *La Retraite Sentimentale*. Une foule bruyante buvait de la bière et fumait. Colette dansa dans le nuage qui montait des pipes. Des rires, des réflexions ignobles fusaient autour de moi. Je souffrais. J'aurais voulu lui crier : « Moi, je vous connais, je sais qui vous êtes… » J'aurais voulu jeter mon manteau sur ses épaules nues et l'entraîner dans les ténèbres. Je ne pensais plus à René Bazin ni à ma honte. Après tant d'années, il m'est difficile d'imaginer que j'ai été ce garçon errant, la nuit, dans les rues de Bruxelles, en pensant à Colette, d'un cœur déchiré. Mais ce dont je suis sûr, c'est que je ne rentrai pas en France aussi aveugle que j'en étais sorti. [3]

Il finit par entretenir des liens d'amitié avec elle (surtout après la Seconde Guerre Mondiale), tout en restant parfaitement lucide sur son caractère puisqu'il la sait « vindicative et dure ». [1]

Dans *La Naissance du Jour*, Colette, évoquant les rapports de Vial et de son père, dit qu'elle ne souhaite pas s'y attarder car elle ne veut pas le

(1) Agnès Vercet, « Ecrire au point de croix », *op. cit.*, p. 123.
(2) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, *op. cit.*, p. 189.
(3) *Ibid.*

(1) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, *op. cit.*, p. 311.
(2) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 300.

plagier : « Seulement Mauriac a déjà fait *Génitrix*… Ne nous apitoyons pas trop sur Vial, le fils […]. »[2] François Mauriac, dans *Génitrix*, narre, en effet, les dérives de l'amour si envahissant d'une mère pour son fils qu'elle en arrive à assassiner symboliquement sa bru en ne lui portant pas secours, la laissant aux prises avec sa solitude lors d'une fausse couche qui lui fut fatale. *Le Baiser au lépreux* évoquait, d'ailleurs déjà, fugitivement, cette figure de Félicité - que Mauriac développera dans *Génitrix* - cette mère vouant un amour si dévorant à son fils qu'elle ne tolère aucune rivale : « Si Fernand se marie, ma bru mourra », annonçait prémonitoire « la vieille mère louve ».

Pourtant, une autre figure dans l'œuvre de Colette fait les frais d'une telle investigation : c'est Melle Lhermier (avec des variantes, Loeuvrier) qu'elle évoque allusivement quelques lignes auparavant. Il est vrai que cette figure évolue au fil de son œuvre pour côtoyer des abîmes que l'on n'aurait pas soupçonnés au début. [3]

Ainsi, l'on peut dire que, chez Colette, sans vouloir résoudre à l'excès une question complexe, la vérité est plutôt d'ordre textuel et ne saurait se réduire à une simple conformité d'exactitude des faits.

2) L'apologie du roman

- le roman comme valeur littéraire

Il serait bon, avant toutes choses, de replacer Colette parmi les écrivains contemporains de son époque afin de comprendre les enjeux que sous-tend une telle préférence pour le roman. Jacques Lecarme nous met sur la voie [1] lorsqu'il tend à regrouper ces écrivains sous l'égide d'une revue

(3) 3ème partie : L'Autobiographie à l'ère du soupçon dans l'œuvre de Colette, III) Un espace autobiographique, 1) Le surgissement de l'autobiographie ou une œuvre en résonnance ?, b/ sa conception de l'art .

(1) Jacques Lecarme, « L'Autobiographie en procès », in *Autofictions & Cie*, Université Paris X, éd. Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes Modernes sous la direction de Philippe Lejeune, collec. RITM, 1997, p.37.

prestigieuse qui s'impose de 1919 à 1940. Il s'agit de *la N. R. F. (la Nouvelle Revue Française)* à laquelle des auteurs tels que André Gide ou encore François Mauriac ont participé. Colette, quant à elle, a publié les préoriginaux du chapitre « Ma mère et les livres » de *La Maison de Claudine* dans cette revue [2]. Mais là n'est pas l'essentiel et si *la N.R.F.* mérite que l'on s'y arrête, c'est surtout parce qu'elle est le reflet, selon Jacques Lecarme, d'une certaine idée de la littérature prédominante dans ces années-là. Celui-ci nous en retrace les grandes lignes directrices :

> La littérature semble se caractériser par un travail sur le langage, éloigné pour un temps de sa fonction performative ou pragmatique, et par un détachement délibéré vis-à-vis du réel concret et observable. » [3]

On comprend que, dans ces conditions, l'autobiographie soit l'objet d'une certaine hostilité ou tout au moins d'un certain dédain, lorsque Jacques Lecarme ajoute :

> Sur le problème de l'autobiographie, même s'il y eut débat, nuances, divergences, nous pensons que les plus forts esprits de la revue se sont déclarés nettement hostiles à l'écriture autobiographique.[4]

Aussi nous semble-t-il vraisemblable de dire que c'est au nom d'une certaine conception de la littérature que Colette revendique l'appellation générique de « roman » pour ses livres. L'écriture ne serait pas, pour elle, la simple transposition d'un matériau brut mais reposerait sur un véritable travail de composition littéraire. L'on conçoit aisément qu'une telle conception de l'art s'oppose à une vision plus romantique fondée sur l'inspiration. Celle-ci ne lui semble pas correspondre à la réalité, du moins

---

(2) Notes sur le texte de *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p.1628.
(3) Jacques Lecarme, « L'Autobiographie en procès », *op. cit.*, p. 37.
(4) *Ibid.*

telle qu'elle la vit, et c'est sans doute ce qui explique aussi, en partie, son refus de se plier au code autobiographique du récit de vocation qui lui semble plus relever du mythe que d'autre chose ! Toute sa correspondance en témoigne, l'écriture est, pour Colette, sans cesse remise sur le métier et ce n'est qu'au prix de nombreuses souffrances surmontées qu'elle parvient à trouver les mots qui conviennent. A propos de la rédaction de *La Naissance du Jour*, elle avoue à sa grande amie Marguerite Moreno le 5 janvier 1928 : « Je travaille avec une rigueur qui, si elle ne donne pas de résultats abondants, me conserve une sorte d'estime pour moi-même : ça fait *huit* fois que je recommence ma scène avec l'homme » [1]. De la même façon, Yannick Resch a raison de voir en la création du personnage de « Farou comme auteur dramatique à succès » dans *La Seconde,* une sorte de transposition littéraire des « affres de l'écriture » auxquels elle se heurte [2]. Lorsqu'elle lui fait dire : « - Avancé ? Oui, naturellement, j'ai avancé. J'ai foutu en l'air toute ma scène »[3], on croirait presque entendre un écho à ce qu'elle écrit à Marguerite Moreno, le 17 avril 1928 : « J'ai 80 pages, ici. C'est énorme. Depuis hier soir, je *sais* que je dois sans retard en démolir *40*, si je ne veux pas que ce roman tourne au plat feuilleton. Je m'y mets dès ce soir » [1]. Alors que les mots importants « sais » et « 40 » ont été mis en relief par Yannick Resch, il nous montre que non seulement le nombre de pages que Colette ne retient pas est « énorme » puisqu'elle détruit la moitié des pages qu'elle a rédigées, mais également que cela lui est coutumier, avec l'emploi du verbe « savoir ».

Aussi, Philippe Lejeune nous semble-t-il clairvoyant lorsqu'il pluralise l'acception « roman » que l'on trouve en intitulé générique de beaucoup de

---

(1) Michel Mercier, Notice de *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1377.
(2) Yannick Resch, Notice de *La Seconde*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 1424.
(3) Colette, *La Seconde, Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 392.

(1) Yannick Resch, Notice de *La Seconde*, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 1424.
(2) Philippe Lejeune, *Moi Aussi*, *op. cit.*, p. 20.

livres. « Roman » ne signifie pas seulement « fiction » au sens d'histoire feinte, mais met en exergue la valeur littéraire que l'on attribue au livre :

> Dernière insuffisance touchant le vocabulaire : il ne s'agit plus de ma propre terminologie, mais de l'analyse de celle qu'emploient auteurs, éditeurs et critiques pour désigner et classer les textes. Tout au long du « Pacte », j'ai fait comme si l'étiquette « roman » (aussi bien dans les sous-titres génériques que dans le discours critique) était synonyme de « fiction » par opposition à « non-fiction », « référence réelle ». Or « roman » a aussi d'autres fonctions : il désigne la littérature, l'écriture littéraire, par opposition à la platitude du document, au degré zéro du témoignage [2].

A l'aune de cette analyse, nous comprenons désormais le profit qu'a pu tirer Colette du pacte contradictoire qu'elle a contracté pour la plupart de ses textes. Alors que nous l'avons dit, son art oscille entre réel et imaginaire en ce qu'elle part du réel pour le transformer en art, nous pensons que, loin de se contredire, le péritexte mais également le métatexte mettent en exergue l'un des deux versants de cette conception, l'arrière-plan autobiographique en l'occurrence, et l'épitexte l'autre, la part d'élaboration littéraire. Aussi, alors qu'elle désirait favoriser une identification avec les personnages féminins pour des raisons commerciales, afin d'attiser la curiosité déplacée du lecteur (nous pensons surtout aux *Claudine*), elle ne met en avant que cet aspect à ses débuts. Plus tard, alors qu'elle a acquis la reconnaissance et la réhabilitation du public, elle insiste, au contraire, sur la transcendance de l'art qui fait qu'un personnage, selon la formule de Claude Pichois, « n'est jamais une personne réelle ». [1]

- le roman comme révélateur de l'être.

A rebours d'une idée reçue qui isolerait Colette des idées de son temps [2], force est de reconnaître que son oeuvre n'est pas imperméable aux

---

(1) cf. ses entretiens avec André Parinaud où elle réfute ressemblances et indiscrétions concernant sa vie privée.
(2) Reconnaissons néanmoins qu'elle a contribué à cela.
(3) Colette, *L'Entrave, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 396.

recherches cognitives de ce début du XXe siècle puisque le rêve (principal canalisateur de l'inconscient, selon Freud) tend à y occuper une place non négligeable. Ses personnages penchent parfois plus du côté du rêve que de la réalité. Ainsi en est-il de Claudine à la fin de *La Retraite sentimentale* ou encore de Renée Néré lorsqu'elle s'interroge : « Le vrai sommeil, le vrai songe, le songe agencé, vraisemblable, le songe étanche, *l'autre vie* me sollicitent ensemble. [3] » La structure en écho, avec la répétition de vrai, (« vrai sommeil », « vrai songe », « vraisemblable »), et de songe, (« le vrai songe », « le songe agencé », « le songe étanche »), suggère cet appel presque irrépressible du sommeil qui l'amène vers une autre vie, celle des songes, que l'héroïne, véritable porte-parole en cela de l'auteur, considère, on le voit ici, plus « vraie » que l'état de veille. Dans *La Seconde,* le rêve de Fanny précède la scène à laquelle elle va assister, comme si son inconscient avait perçu le drame de la jalousie qui tourmente Jane, bien avant que sa conscience lui en révèle le sens :

> Une Jane de songe se tenait debout sous la véranda, interrogeait l'allée vide en bas de la terrasse et pleurait. Fanny s'éveilla en sursaut et s'assit, comprimant à deux mains son estomac lourd. Devant elle, sous la véranda, se tenait une Jane bien réelle, immobile et désoeuvrée, et Fanny, rassurée, voulut l'appeler ; mais Jane, penchant la tête, s'appuya du front à la vitre, et ce faible mouvement détacha de ses cils une larme qui roula le long de sa joue, scintilla sur le bord duveté de la lèvre, descendit jusqu'au corsage où deux doigts la cueillirent délicatement et l'écrasèrent comme une miette de pain. Fanny se recoucha, ferma les yeux et se rendormit.[1],

Cela est particulièrement bien rendu dans cette scène, avec la progression vers la chute d'une larme et le paradoxe qui réside en ce que la première réaction de Fanny est de se réjouir de voir Jane alors que celle-ci est « immobile et désoeuvrée » et va s'assombrir, comme dans le rêve.

Colette va plus loin, dans la nouvelle intitulée « Ailes », puisqu'elle n'hésite pas à dire qu'un être complet est « celui qui dort » [2]. Le monde nocturne lui semble, en définitive, plus tangible que le monde diurne ; elle l'explique dans *Le Pur et L'impur* par le fait que le sommeil, délivrant le psychisme de l'individu du contrôle de sa conscience, permet de rétablir la véritable entité que couvrent bien souvent, dans la réalité, des apparences trompeuses :

> Le sommeil rapporte un nombre incalculable de femmes vers la forme qu'elles auraient sans doute choisie, si l'état de veille ne les entretenait dans l'ignorance d'elles-mêmes. Pareillement, pour l'homme…O grâces d'un homme endormi, je vous revois encore ! Du front à la bouche, il n'était derrière ses paupières fermées que sourire, nonchalance et malice de sultane au moucharabieh… [3]

En un reversement paradoxal, allant à rebours des idées toutes faites, elle va même jusqu'à percevoir dans *L'Etoile Vesper*, la réalité comme une ébauche. [4]

Colette propose, par ailleurs, une conception assez personnelle de l'état favorisant le travail d'écriture. Elle pense que la maladie ou plus exactement la fièvre découlant de la maladie, en libérant les censures, permet d'accéder à un moi plus profond et par là même favorise une écriture plus intéressante [1]. Même si l'on est encore loin de la pensée automatique telle que la

---

(1) Colette, *La Seconde, Œuvres Complètes, op. cit*, tome III, p. 378.
(2) Colette, « Ailes » in *Aventures quotidiennes*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 143.
(3) Colette, *Le Pur et l'Impur*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 588.
(4) Colette, *L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. 849.

(1) Colette, « Fièvre » in *Journal à rebours*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, pp. 135-144.
(2) François Mauriac, *Commencement d'une vie*, *op. cit*., p.14.
(3) Préface de *Chéri* dans l'édition du Fleuron, 1949, citée dans l'appendice de *Chéri*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 879.
(4) *Ibid.*

pratiquent les surréalistes, Colette montre par là qu'elle a très bien perçu les limites de la conscience et l'apport que permet une écriture libérée de son contrôle. Corollairement, le roman permettrait, tel que le conçoit encore François Mauriac, « d'entrouvrir sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue.(2) » En ce sens, le roman précèderait la vie et non l'inverse. Bertrand de Jouvenel évoque encore cette phrase de Colette qu'elle tire d'une citation d'Oscar Wilde : « Ce que l'on écrit arrive ». Colette aurait donc pleinement conscience « des maléfices de la matérialisation » (3) selon sa propre expression. Alors que le personnage de Chéri précède sa relation avec son beau-fils et non l'inverse comme l'on aurait pu le concevoir rétrospectivement, elle écrit dans la préface de *Chéri* :

> Chéri semblait suscité pour me confondre d'étonnement et m'eût, en effet, confondue si je n'avais déjà appris autrefois, avec *Claudine*, qu'une création littéraire peut comporter une part de magie. (4)

Dans la nouvelle « Le Miroir » des *Vrilles de la Vigne*, comme nous le verrons par la suite (5), Claudine ne revendique-t-elle pas de s'être coupé les cheveux avant Colette ? Nous relevons encore ce court extrait qui souligne, de manière imaginée, le paradoxe du roman :

> Mais je ne me fie plus à mes apparences, ayant connu le temps où, tandis que je peignais cette isolée, j'allais page à page montrer mon mensonge à un homme en lui demandant : « Est-ce bien menti ? » Et je riais, en cherchant du front l'épaule de l'homme, sous son oreille que je mordillais, car incurablement je croyais avoir menti… Mordant le bout croquant et frais de l'oreille, pressant l'épaule, je riais tout bas : « Tu

---

(5) Pour la citation exacte, il faudra se reporter à l'analyse du « Miroir » des *Vrilles de la Vigne* dans la partie qui suit : L'Autofiction comme recherche de l'authenticité chez Colette, II) De l'autobiographie à l'autofiction, 2) La figure du double, b/ Un modèle.

> es là, n'est-ce pas, tu es là ? » Déjà, je ne tenais plus qu'une fallacieuse épaisseur. Pourquoi fût-il resté ? Je lui inspirais confiance. Il savait qu'on peut me laisser seule avec les allumettes, le gaz et les armes à feu. [1]

Par la voie du mensonge, Colette nous en convainc ici, l'écrivain peut atteindre une vérité insoupçonnée et surtout, ce qui est plus troublant, prospective.

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 365.

Quatrième partie : L'Autofiction comme recherche de l'authenticité chez Colette.

Ainsi, Colette peut être rangée au nombre des écrivains détracteurs de l'autobiographie telle qu'on la conçoit habituellement, pourtant, - et c'est en cela que réside l'apparent paradoxe qu'il est aisé de résoudre -, la préoccupation qui est la sienne se rapproche incontestablement de la quête d'identité et de vérité de soi que sous-tend toute autobiographie. Mais c'est justement au nom d'une recherche de l'authenticité que Colette privilégie ce que d'autres comme Serge Doubrovsky ont baptisé du nom d'autofiction au détriment de l'autobiographie. Nous verrons donc, dans cette dernière partie, en quoi la démarche de Colette peut être qualifiée d'autofiction plus que d'autobiographie, mais aussi et surtout, de quelle manière l'autofiction apparaît dans son œuvre, alors qu'à son époque, il faut le souligner, l'autofiction n'en était qu'à ses prémices ou tout au moins ne faisait l'objet d'aucune catégorisation clairement définie.

I) De l'autobiographie à l'autofiction

Nous servant de l'autobiographie comme forme de repoussoir à l'autofiction, et ce, afin de cerner ce qui en fait l'originalité profonde par rapport à l'autobiographie, nous en arrivons à l'idée que l'autofiction se définit essentiellement par une recherche : recherche d'un sujet presque insaisissable en son essence mais aussi d'un espace-temps oscillant entre rêve et réalité, projection plus que rétrospection.

1) L'énonciation

- le morcellement du « je »

Il nous faut d'abord replacer Colette dans le contexte de son époque pour comprendre la manière dont sa conception de l'individu s'inscrit dans les préoccupations de son temps. L'année 1899, on l'a déjà dit, voit paraître le premier livre de Sigmund Freud intitulé *Les Souvenirs écrans*. Nous avions, certes, au préalable, souligné la contribution de Freud à l'exploration de l'inconscient mais nous aimerions maintenant mettre en

avant un aspect que nous n'avons pas considéré jusqu'ici, les retombées consécutives d'un tel livre et de ceux qui suivront - comme *L'Interprétation des rêves* (1899-1900), *Psychologie de la vie quotidienne* (1901), *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* (1905) pour ne citer qu'eux - dans l'appréhension de l'autobiographie. Alors que ce dernier montre que l'individu «n'est pas maître en sa demeure » en ce que son esprit est régi par des forces obscures dont il n'a pas toujours conscience, qui transparaissent dans les rêves aussi bien que dans les actes manqués ou encore les symptômes névrotiques (tels que les angoisses), le mythe d'un sujet plein et unifié que sous-tend l'autobiographie est par là même profondément ébranlé. « Mais comment cet homme pas beau peut-il savoir qui je suis moi, puisque j'ai tant de peine à le savoir moi-même ? » [1] Cette pensée, au discours direct, tirée de *L'Etoile Vesper,* que Colette s'attribue à elle-même nous laisse, au premier abord, dubitatif (cet étonnement devait être redoublé chez le lecteur de l'époque) lorsque l'on prend conscience que *L'Etoile Vesper* consacre le dernier livre de l'écrivain à l'apogée de sa carrière ; pourtant ne peut-on dire qu'elle trouve son explication dans une conception de l'individu proche de celle de Freud ? Colette partage, en effet, avec lui, cette croyance en un individu profondément écartelé en son âme entre des forces contraires dont le contrôle lui échappe parfois. Ce thème est relativement présent dans son œuvre, il est d'ailleurs au centre des réflexions d'un recueil tel que *La Femme Cachée* [2] où chacune des nouvelles met en scène un personnage dont « la monstruosité » (pris dans le sens, ici, de forces souterraines) se révèle ou tout au moins est percée à jour. Citons par exemple « la Main » où l'homme est trahi par cette main crapuleuse qui semble presque dotée d'une vie indépendante de l'homme auquel elle appartient. [3] Dans « Le Renard » Colette suggère le moment

(1) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 766.
(2) Colette, *La Femme cachée*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* tome III, pp. 3-74.
(3) *Colette,* « La Main », in *La Femme cachée*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* tome III, pp. 14-16.

où deux braves gens ont failli basculer dans la tuerie et le meurtre [1]. De ce point de vue, la critique de Raymond Clauzel, peu après la sortie du livre, en 1924, déploie toute son ampleur ; c'est pourquoi, même si elle peut paraître un peu longue, nous avons cru bon de la reproduire en son entier, en en soulignant les points forts :

> Toutes ces histoires variées ont dessein de divulguer l'hémisphère moral ordinairement invisible de la femme… et de l'homme également./ Nous sommes deux et un et mille en une seule personne […] Mme Colette observe surtout, dans cette dualité protéiforme, les mouvements de la bête curieuse et dangereuse. Elle fait apparaître le moi clandestin de ses personnages, celui que l'on cache, rarement avoué, parce qu'on le désavoue ordinairement, au nom des sentiments et principes qui gouvernent l'existence habituelle, à moins que ce ne soit par crainte des conséquences, ou par simple respect humain./ Les femmes et les quelques mâles dont Mme Colette nous montre les types dans son récent volume sont pincés, si j'ose dire, au moment où leur personnalité dérobée ayant rompu le frein affleure le monde extérieur ou bien y fait irruption. Il va sans dire que ces déchaînements se produisent aux heures troubles où la nature instinctive et sauvage - celle de la bête humaine - reprend ses droits. Bref, tous ces contes, qui sont admirablement venus, nous donnent chacun un exemple saisissant, et dans le tableau qui leur convient, des ruminations du monstre et des bondissements brusques derrière ou hors des barreaux de la cage où le renferme la sagesse coutumière. (C'est nous qui soulignons.) [2]

La question identitaire recouvre également le champ de la sexualité. C'est ce qui fait l'intérêt d'un livre tel que *Le Pur et L'Impur* dans lequel Colette s'interroge sur l'unité sexuelle. Au-delà du travestissement de l'inverti qu'elle juge factice [3], elle met en avant une conception fondée sur l'hermaphrodisme mental qui veut que tout être humain aspire (au moins en

---

(1) Colette, « Le Renard », in *La Femme cachée*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, pp. 19-23.
(2) Raymond Clauzel, *Eve*, 26 octobre 1924 in Alain Brunet et Claude Pichois, Notice de *La Femme cachée*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1278.
(3) Colette, *Le Pur et l'Impur*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 586.

rêve) à posséder un autre sexe que le sien. Cet hermaphrodisme mental est, selon elle, plus ou moins développé, plus ou moins assumé. Seuls d'ailleurs un petit nombre d'individus dont elle fait partie, sont amenés à l'expérimenter au cours de leur vie. Ce questionnement qui repose sur l'indistinction sexuelle est récurrent chez elle, bon nombre de personnages ne possèdent pas une identité clairement définie et oscillent la plupart du temps entre identité féminine et masculine.

Le premier alter ego de l'auteur, Claudine, reprochait déjà à Renaud de ne pas être viril en tous points. Il est souvent comparé à une femme dans le cycle des *Claudine* : il possède « les manières d'une mondaine » dans *La Retraite Sentimentale* [1] et dans *Claudine en Ménage* est attentionné « comme une femme aimante » [2]. Mais alors que la féminité de Renaud devrait, selon toute vraisemblance, le rapprocher de sa compagne, elle l'en éloigne bien au contraire… car comble d'ironie, Claudine est virile par certains traits de son caractère qui sont précisément ceux qui sont à l'opposé de son mari. Elle s'exclame, soulignant le paradoxe : « Mais qu'il est plus femme que moi ! Comme je me sens plus simple, plus brutale… plus sombre, plus passionnée… » [3] Les points de suspension nous donne l'impression d'une réflexion en suspens et que chaque trait de caractère dont elle se pare, est celui précisément qu'elle aurait aimé trouver en Renaud et dont elle s'aperçoit malheureusement qu'il est dépourvu. Plus encore, Colette, amateur de paradoxes et de situations illicites, franchit le pas, puisqu'elle peint une Claudine, dans *Claudine en Ménage*, attirée par la femme en l'homme. Lorsqu'elle visite le Louvre, son attention est retenue par la peinture d'un Saint parce qu'elle devine en lui la femme dissimulée :

---

(1) Colette, *La Retraite Sentimentale, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 831.
(2) Colette, *Claudine en Ménage, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 460.
(3) *Ibid*, p. 414.

« Tout de même, ils ont du toupet d'étiqueter « Saint-Jean Baptiste » cette figure aguicheuse et pointue du Vinci qui sourit, col penché, comme Melle Moreno… » [1] Claudine, ici, va au-delà de ce qu'on lui donne pour acquis. Elle interprète le tableau non pas en se référant à des normes intellectuelles et académiques, mais en laissant la primauté à l'émotion. Se superpose alors, dans son esprit, à la figure du Saint une autre figure, cette fois féminine, provocante et pleine de charme, qui lui fait penser à la comédienne Marguerite Moreno.

Citons encore ce passage assez éloquent extrait de "Chambre d'hôtel". Deux voix parviennent aux oreilles de Colette, elles s'interrogent à propos d'un chat:

> "Où es-tu encore?...
> - Il est ici", dit une voix d'homme un peu grosse et râpeuse, qui venait du balcon voisin.
> "Ici, et ma foi fort content", dit une autre voix plus féminine, grave et agréable.
> "Merci ! soupirai-je. Voulez-vous dire à cette chatte damnée… Ou plutôt soufflez lui sur le nez, elle a horreur de ça, et elle reviendra sans se faire prier… […]"
> Je souris du côté de la voix avec une naissante sympathie.
> "Passez moi l'objet!
> - Et si elle me griffe? dit la voix d'homme.
> - Laisse moi faire, dit la voix moins mâle.
> Je m'approchai, et reçus la vagabonde des mains d'un homme encore jeune, dont la tonalité générale gris-bleu me plut tout de suite. Auprès de lui, une femme de trente-cinq ans me salua d'une voix virile et enrouée, tandis que l'homme, d'un beau timbre de ténor voilé, conseillait à la chatte patience et douceur, après quoi il se présenta. [2]

---

(1) Colette, *Claudine en Ménage*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*, tome I, p. 439. Colette entretint une longue amitié de plus de cinquante ans avec l'actrice Marguerite Moreno. Les lettres que Colette lui adressa en témoignent (*Lettres à Marguerite Moreno*, texte établi et annoté par Claude Pichois et R. Forbin, éd. Flammarion, 1959.)
(2) Colette, "Chambre d'hôtel" in *Chambre d'hôtel*, *Œuvres Complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 11.

Le lecteur ne peut s'empêcher de sourire avec le personnage-Colette lorsqu'il semble, au ton de la voix, que l'homme s'effraie du chat tandis que la femme fait preuve d'une connaissance intime de la félinité. Mais contrairement à ce que l'on aurait pu supposer, l'auteur fait rentrer les choses dans l'ordre tout en opérant - ultime paradoxe - un retournement de situation. La voix plus féminine appartient à l'homme tandis que celle plus grave appartient à la femme, c'est donc bien l'homme qui a capturé la chatte. Nous en déduisons que la voix fait figure de synecdoque et révèle des tempéraments paradoxaux: une grande part de virilité assimilée à la brusquerie chez la femme et une certaine sensibilité teintée de féminité chez l'homme.

Colette utilise encore ce procédé dans une autre nouvelle qui, elle aussi, à l'instar de "Chambre d'hôtel", donne son titre au recueil; il s'agit de "Bella-Vista", mais cette fois, ce procédé est étendu à l'ensemble de la nouvelle. "Bella-Vista" tire d'ailleurs son intérêt de cette ambiguïté. Alors que le lecteur est persuadé jusqu'à la chute finale que le couple que nous dépeint l'auteur est un couple saphique, l'on apprend que Madame Ruby est en fait un homme qui s'est déguisé en femme afin d'échapper à la police.

Par ailleurs, l'indistinction sexuelle que nous venons de constater, dont sont pourvus beaucoup de ses personnages, peut s'étendre à l'auteur. Colette parle, à maintes reprises, d'elle-même comme d'un homme ("un homme qui coud") [1], elle dit avoir fait une grossesse d'homme [2] et posséder le besoin membru d'écrire. Elle est, en effet, à l'évidence, en porte-à-faux avec une certaine conception de la féminité partagée par la société de son époque qui réduit la femme aux limites qui sied à son sexe: pudeur et vertus domestiques. C'est ce qui expliquerait qu'elle et d'ailleurs bon nombre de femmes auteurs du XIXe et du début XXe siècles, s'interrogent sur leur appartenance sexuelle : qu'ont-elles encore en commun avec ces femmes?

La position de Colette est sur ce point assez ambivalente. Elle n'échappe donc pas aux préjugés de son époque lorsqu' elle exprime à sa grande amie

---

(1) Colette, *L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 876.
(2) *Ibid,* p. 871.

Marguerite Moreno ses doutes sur sa féminité. Mais c'est pour mieux laisser cette dernière les balayer dans un dialogue tonitruant :

> « Il n'y a vraiment pas de quoi, me dit un jour Marguerite Moreno. Pourquoi ne te résignes-tu pas à penser que certaines femmes représentent, pour certains hommes, un danger d'homosexualité ?
> - Voilà de quoi panser peut-être ton orgueil et le mien, Marguerite, sinon le reste. Mais si tu dis vrai, qui nous tiendra pour femmes?
> - Des femmes. Seules des femmes ne sont ni offensées, ni abusées par notre virilité spirituelle. Regarde dans ta mémoire… » (1)

Comme le souligne très bien ce dialogue (peut-être inventé), Colette envisage une autre voie pour la femme qui assumerait sa part de virilité. L'on comprend dès lors, pourquoi les femmes indépendantes chez cet auteur ne sont que des veuves (Claudine) ou des femmes divorcées (Annie, Renée Néré) ; il lui est difficile dans ces conditions, d'imaginer que la femme au sein du couple ne puisse être en deçà de l'homme (*L'Entrave*) sauf peut-être dans *La Naissance du Jour* où elle souhaite rencontrer "un homme qui saura aimer la femme tout en respectant l'écrivain." (2) De toute façon, Colette s'est toujours située en marge d'un discours politique et féministe quelconque, comme le souligne Francine Dugast:

> Un passage de *L'Etoile Vesper* confirme cette défiance fondamentale de Colette pour les problèmes généraux - et il faut sans doute mettre cela en relation aussi avec une certaine conception de la féminité, contre laquelle elle se rebella peu au total.(3)

Elle fait référence au passage suivant:

> Il est difficile, à présent, de rendre vraisemblable l'atmosphère politique du *Matin*, à l'apogée de ses tirages et de son influence. Il faudrait que j'y eusse été mêlée par

---

(1) Colette, *Le Pur et l'Impur*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 587.
(2) Nous reprenons ici l'idée développée dans la notice de *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1384.
(3) Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1939*, *op. cit.*, tome I, p. 258.

> inclination, et premièrement acceptée. L'éloignement que m'inspira toujours la politique se lisait-il sur mon visage, qu'en ma présence la chaleur vindicative des discussions s'apaisât ou même s'éteignît ? On me montrait une indulgence, une gentillesse telles, que l'on n'eût pas fait mieux pour l'idiote du village.(1)

Aussi est-il plus juste de dire que si Colette a fait évoluer la condition de la femme, c'est plus par son exemple que par ses discours.

- espace et temps

La différence entre autobiographie et autofiction s'étend également à l'espace-temps. Alors que l'autobiographie se situe dans un espace fortement clôturé qui est celui du réel, l'espace autofictionnel se place à la frontière du monde du rêve et de la réalité sans jamais appartenir à aucun des deux.

Nous trouvons, en effet, trace d'une transgression topologique d'un tel ordre dans *Claudine s'en va*. Alors que Claudine et Polaire devraient appartenir à deux mondes distincts (celui de la fiction pour Claudine et du réel pour Polaire), l'espace autofictionnel - qui oscille entre le rêve et la fiction - permet leur rencontre en favorisant leur indétermination à elles, ainsi que celle du personnage sous le regard duquel elles tombent, Annie : « Les gens qui les contemplent avidement les déclarent pareilles […]. N'importe, elles se ressemblent. »(2) Plus loin, Claudine sort de sa réserve et porte un jugement sur le jeu de l'actrice Polaire qui interprète son personnage sur scène :

> « C'est bien ainsi que je sautai à la figure maquillée de mon cousin Marcel…Ce regard de Polaire, levé et buveur, ne l'eus-je pas vers mon cher et indulgent mari ?…(3)

Dans *Claudine à Paris,* la modiste Abraham Levi n'interpellait-elle pas déjà Claudine en ces termes ? : « Vous voilà tout à fait comme

---

(1) Colette, *L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p.794.
(2) Colette, *Claudine s'en va, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 618.
(3) *Ibid,* p. 620.

Polaire ! » [1] Colette franchit le pas dans « Le Miroir » puisqu'elle imagine encore pour l'occasion une rencontre du type de celle que l'on a vu précédemment entre Polaire et Claudine, mais cette fois-ci entre Colette elle-même et « son double ». Cette rencontre est placée sous le sceau du « rêve » et vécue comme une sorte d'hallucination, un rêve éveillé : « Aujourd'hui, c'est dans la demi-obscurité d'une chambre sombre, tendue de je ne sais quelle étoffe olive, et la fin du jour est couleur d'aquarium… » [2].

Nous plaçant cette fois au plan cinématographique et non plus scriptural, nous aimerions également mettre en lumière une séquence du film *Gigi* de Jacqueline Audry qui a paru « curieuse » à Francine Dugast [3], celle où Gilberte rencontre une jeune femme qui est censée figurer Colette au bras de Polaire sous le regard goguenard de Willy. Confortant le sentiment qui était justement jusqu'ici le nôtre, à savoir que Colette en est l'initiatrice, nous pensons, en effet, que cette scène est l'illustration cinématographique parfaite du cheminement littéraire de l'écrivain lui-même. Le cinéaste aurait donné corps en quelque sorte, -suivant en cela, selon nous, les directives de l'écrivain- à une obsession que l'on retrouve à plusieurs reprises sous la plume de Colette, obsession qui consiste en une transgression topologique de personnages appartenant à des univers différents, ainsi que nous venons de le voir plus haut.

Corollairement, elle ne se contente pas d'en faire le sujet d'une courte nouvelle « le Miroir » puisqu'elle l'étend à la trame d'une histoire plus longue dans « La Lune de Pluie », de sorte que la séquence cinématographique à laquelle nous venons de faire allusion n'est pas loin de

---

(1) Colette, *Claudine s'en va*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 281.
(2) Colette, « Le Miroir » in *Les Vrilles de la Vigne*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 1030.
(3) Francine Dugast-Portes, « De Claudine à Gigi », in *Colette*, Claudine à l'Ecole *et* Gigi, éd. Société Roman 20-50, Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille III, n° 23, juin 1997, p. 132.

nous faire songer à la rencontre improbable qu'elle imagine pour l'occasion entre ses différents « moi », rencontre que seule la magie de l'art permet en définitive :

> Voyez-vous que j'entende un jour, par delà la porte, mon pas qui s'approche, et que ma propre voix me demande, bourrue : « Qu'est-ce que c'est ? » Je m'ouvre à moi-même et, bien entendu, j'ai ma robe d'autrefois, quelque chose comme une jupe plissée d'écossais sombre et un chemisier à col droit. Ma chienne de 1900 hérisse son poil en m'apercevant double, et tremble… la suite manque. Mais, pour un beau cauchemar, c'est un beau cauchemar.(1)

Force est de se rendre à l'évidence que cela a pour effet de rendre la figure du double réel, presque vivante, ainsi que nous le signale Philippe Forest dans *Le roman, Le Je*. Philippe Forest appuie son analyse sur les livres d'Alain Robbe-Grillet et de Philippe Roth, mais elle s'adapte parfaitement, selon nous, à l'auteur qui nous préoccupe, Colette :

> En effet, dans chacun des récits cités s'introduit un personnage de pure fiction, né de l'imagination de l'auteur mais que ce dernier place en vis-à-vis de son propre alter ego de manière à lui accorder le même coefficient de réalité dans l'esprit du lecteur. (2)

Colette est parfaitement consciente de cet effet lorsqu'elle met en avant dans « Mes Idées sur le roman » le caractère insaisissable des créatures que l'auteur enfante :

> Je sais trop par expérience que des héros de roman, patiemment et peu à peu pourvus de traits de caractère, de visages, de crimes et de vertus, n'attendent le bon plaisir de l'auteur, et ses décisions, que jusqu'à un certain point. Ce point dépassé, ils sont assez grands pour se conduire tout seuls. C'est la revanche du fantôme sur l'esprit fort, de l'automate sur le sorcier imprudent[…] Je souhaite à tout écrivain - c'est un petit miracle d'espèce assez commune, par chance, - je lui souhaite qu'une belle nuit, il voie

---

(1) Colette, « La Lune de pluie » in *Chambre d'hôtel*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 67.
(2) Philippe Forest, *Le Roman, Le Je*, Paris, éd. Pleins Feux, 2001, p. 50.

> ses créatures indociles prendre insensiblement le pas sur lui, délibérer entre elles, et s'engager dans une route qu'il n'avait pas choisie. (1)

Dès lors, on conçoit aisément les dangers qu'encourt le romancier lorsque le personnage conquiert son autonomie ; le double risque de prendre le pas sur l'auteur et l'auteur, par un phénomène inverse, de n'exister que par lui. C'est ce contre quoi Catulle Mendès, selon la version de Colette dans *Mes Apprentissages* on s'en souvient, avait mis en garde cette dernière. Les propos de Mendès lui reviennent encore à l'esprit lorsqu'elle épluche le courrier de ses lecteurs dans *La Naissance du Jour* :

> Il y a encore des jeunes filles - trop jeunes pour prendre garde aux dates des éditions - qui m'écrivent qu'elles ont lu les *Claudine* en cachette, qu'elles attendent ma réponse à la poste restante… à moins qu'elles ne me donnent rendez-vous dans « un thé ». Elles me voient peut-être en sarrau d'écolière, qui sait ? en chaussettes ? « Vous ne mesurerez que plus tard », me disait Mendès peu avant sa mort, « la force du type littéraire que vous avez créé ».(2)

Colette semble se rattacher à une tradition littéraire qui va de Stevenson à Dostoïevsky qui fait de la figure du double une sorte d'ombre malfaisante qui incarne le côté caché, souvent dépravé, en tout cas obscur de l'individu qui remonte à la surface. C'est ce dont elle nous donne l'impression parfois à la lecture du « Miroir », elle semble ne pas réussir à se détacher de ce sosie tellement envahissant. Dans « Chats » inséré dans *Autres Bêtes*, Colette laisse encore la parole à un petit chat noir qui relate en des paroles posthumes le drame de son existence qui l'a acheminé vers la mort. Il fait remonter son origine à sa rencontre avec un petit chat blanc qui ne voulait pas croire en son existence. Le petit chat noir essaya de le convaincre qu'il

---

(1) Colette, « Mes Idées sur le roman », *Le Figaro*, 30 octobre 1937, in Appendices de *Bella-Vista*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1832.
(2) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 316.

possédait une ombre bien à lui, mais le petit chat blanc ne voulait rien entendre et le réduisait « sans récompense » à n'être que l'ombre de lui-même. Le petit chat noir en dépérit et s'interroge, par delà sa mort, sur son existence propre pendant son court séjour sur terre : « Peu à peu s'éloigne de moi la certitude que je fus un vrai chat, et non pas l'ombre, la moitié nocturne, le noir envers du chat blanc. » [1] La nouvelle qui suit peu après, fait écho à celle-ci mais Colette se place, cette fois, du point de vue de la chatte blanche, Fastagette. Orgueilleuse et profondément narcissique, celle-ci ne reconnaît pas d'existence au petit chat noir qu'elle cantonne à son propre reflet. De la même façon que le petit chat noir qui, par ailleurs, ne porte pas même de nom, « il maigrit, diminua, fondit comme une ombre ». Fastagette n'en éprouva aucune émotion, bien au contraire, puisqu'elle redevint « sereine » après sa mort. [2]

Ainsi, la rencontre improbable entre un personnage de fiction et un personnage tiré de la réalité (Claudine et Polaire mais aussi Claudine et Colette) que seule rend possible la création d'un espace autofictionnel, permet, nous venons de le voir, d'ancrer dans le réel le personnage de pure fiction. Ses contours prennent une telle consistance - c'est le cas de Claudine en tout cas - que le danger pour l'auteur réside en ce qu'il risque de se voir supplanté par sa propre créature s'il ne se montre pas assez vigilant.

Mais par un phénomène inverse, ne peut-on aller jusqu'à dire que cette proximité permet de fictionnaliser le personnage tiré de la réalité et de rappeler par là même que lui aussi est construit avant tout comme un personnage ? C'est en tout cas vers cette direction que chemine la pensée de Philippe Forest :

---

(1) Colette, « Le petit Chat noir » (Paroles posthumes) section « Chats », in *Autres Bêtes*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 168.
(2) Colette, « Fastagette » section « Chats », in *Autres Bêtes*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 170.

> Mais si un personnage de roman prend corps jusqu'à devenir prétendument aussi « réel » que son créateur, alors il est fort probable que, par un phénomène symétrique et inverse, le personnage réel - par lequel l'auteur se présente lui-même - en vienne avec inquiétude à se demander s'il n'est pas devenu aussi « fictif » que la créature se présentant à lui sur un pied d'égalité.(1)

Les différents éléments de réflexion que nous venons d'apporter concernant l'espace autofictionnel nous permettent une meilleure compréhension du traitement du temps autofictionnel. Alors que l'une des peurs du créateur-Colette est de se voir supplanté par l'une de ses créatures imaginaires aux contours plus définis, nous comprenons que c'est à l'idée de mort, de néantisation que l'écrivain qui pratique l'autofiction essaie d'échapper. Force est de se rendre à l'évidence, le temps de l'autobiographie est linéaire et rétrospectif et la marge de manœuvre de l'autobiographe est assez étroite puisqu'elle réside en une double alternative : il peut soit commencer au présent de l'énonciation pour remonter vers le passé, soit partir du passé pour revenir vers le présent. Quoiqu'il en soit, le temps prédominant reste le passé. L'autobiographie possède, de fait, un caractère irréversible et ainsi que le déclarent Jacques et Eliane Lecarme : « Quand l'autobiographe commence à raconter, les jeux sont faits, et le dernier recours quand tout est fini est sans doute la narration. »(2) Nous les rejoignons entièrement lorsqu'ils suggèrent l'aspect un peu artificiel de l'autobiographie tout en dévoilant, non sans ironie, son caractère testamentaire voire morbide :

> Cependant, la parfaite rétrospective d'une existence à partir d'un point ultime est une utopie : le temps d'écrire le livre, la vie continue, et le moment de la rédaction se déplace; une fois écrite la dernière page, l'écrivain n'a pas toujours le bon goût de passer sur-le-champ de la vie à trépas et de synchroniser les deux fins, comme le firent Drieu La Rochelle et Stefan Zweig.(3)

---

(1) Philippe Forest, *Le Roman, Le Je, op. cit.,* p.67.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.,* p. 27.
(3) *Ibid.*

Paul Claudel émet de nombreuses réserves à l'encontre de l'autobiographie pour ces mêmes raisons ainsi que nous l'explique Philippe Lejeune dans *L'Autobiographie en France :*

> L'entreprise autobiographique est donc vouée à l'échec, puisqu'elle s'obstine à nier le mouvement vital, la projection, ce qu'on pourrait appeler, en termes non claudéliens, l'intentionnalité. Claudel distingue deux catégories d'hommes : ceux de la banquette arrière, qui, comme dans un wagon, regardent le passé qui s'éloigne; ceux de la banquette avant qui regardent le futur qui arrive.(1)

Les réserves de Paul Claudel recoupent tout à fait celle de Colette, et c'est parce qu'elle aspire à les dépasser qu'elle privilégie, selon nous, l'autofiction au détriment de l'autobiographie. En ce sens, elle use d'un certain nombre de procédés pour résorber l'éloignement temporel entre passé et présent de l'écriture, que ce soit aussi bien dans *La Maison de Claudine* que dans *La Naissance du Jour*. Dans *La Naissance du Jour*, Colette raconte la plupart du temps le passé au présent; c'est ce que l'on appelle le présent de narration. Elle tend par là à effacer l'ancrage temporel et nous rendre présent le récit.

Colette élabore également de véritables « scènes » qui tiennent lieu chez elle d'élaboration littéraire comme en témoigne sa correspondance avec son amie, Marguerite Moreno :

> Mais toi qui es la magie même quand tu racontes, tu perds la plupart de tes effets en écrivant (…) Ta mise en scène, si tu me la parlais, serait étourdissante. Tu l'écris et je trouve quoi ? Mme A. exerçait un esprit critique, portait des jugements sans indulgence… Un chœur de flatteurs lui donnait la réplique (…) Comprends-tu que dans tout ça pas un mot ne <u>montre</u> ni ne fait <u>entendre</u> ceux de qui tu parles ? Si tu racontes la même histoire, en quinze lignes tu me peins la mère A. (…) etc. Et si tu transformes en un bout de dialogue ta « méchanceté déchaînée », elle prendra vie avec le reste. Pas de narration, bon Dieu ! Des touches et des couleurs détachées, et aucun

---

(1) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France, op. cit.,* p. 60.

> besoin de conclusion (…) Colle moi un décor, et des convives, et même des plats, sans quoi ça ne marche pas ! [1]

Son effet de mimétisme est indéniable, certes, mais « le *tempo* romanesque » qui en découle n'est pas non plus à négliger ainsi que le signale Danielle Deltel : « Mais la scène définit aussi un *tempo* romanesque : elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire, elle mime ainsi le temps réel. » [2] La critique dénombre encore son emploi redoublé dans *La Maison de Claudine,* renforcé par l'utilisation du discours direct, ainsi que du discours indirect libre qui favorise l'indistinction entre le personnage de la petite et la narratrice. [3]

Dans *La Naissance du Jour*, à partir du chapitre cinq, de nombreuses scènes se déroulent également entre Colette et Hélène Clément et entre Colette et Vial. Mais on trouve dans le livre un autre procédé mis à jour par Danielle Deltel : la méditation. La méditation accueille les différentes scènes et « on ne peut imaginer coïncidence plus parfaite entre un narré et sa narration ». [4]

Ainsi, nous nous rendons compte, avec Joachim Lemasson, que « l'autofiction commence là où se termine l'autobiographie : dans le présent de l'écriture ».

> Ce qui substitue à la dimension *rétrospective* de l'autobiographie (je raconte ce que j'ai vécu) une dimension, disons, *constitutive* (je vis ce que je raconte). En termes

---

(1) Colette, *Lettres à Marguerite Moreno,* éd. Flammarion, 1959, pp. 89-90. Mots soulignés par Colette.
(2) Danielle Deltel, « «La mort dans le miroir : structures et symboles dans *La Naissance du Jour* » in *Colloque de Cerisy (13-20 Août 1988),* éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de Rennes II, collec. Cahiers Colette, n° 11, 1989, p. 39.
(3) Danielle Deltel, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil, op. cit.,* pp. 189-192.
(4) Danielle Deltel, « «La mort dans le miroir : structures et symboles dans *La Naissance du Jour* », *op. cit.,* p. 39.

> aspectuels, on pourrait dire que l'autobiographie est du côté perfectif et l'autofiction de l'imperfectif. Toute la différence entre un *déjà-vécu* et un *vécu-en-cours* [1]

Le présent, Serge Doubrovsky insiste là-dessus dans un entretien accordé à Michel Contat, est, en effet, le temps privilégié par l'autofiction : « Ce qui fait l'autofiction, c'est un fait très précis : tout est écrit au présent. » Puis comme une redondance : « Cette espèce de présence du présent est, je crois, la signature même de l'autofiction. » Enfin quelques lignes plus loin : « Cette présence absolue du présent - cette impossibilité narrative même - est le signe profond de l'autofiction. » [2] C'est ce qui explique également chez Colette le non respect de la chronologie que nous avions constaté auparavant. Ce qui lui importe n'est pas de relater les événements tels qu'ils ont eu lieu pour en dégager la cohérence mais plutôt de partir du présent de l'écriture et de retenir uniquement les éléments passés ayant du sens par rapport au présent actuel. Plus qu'une reconstitution du passé qui vaut pour l'autobiographie, mieux vaut parler de « recréation » en ce qui concerne l'autofiction. Corollairement, cette résurgence du passé (car il s'agit bien de cela) prend parfois la forme de séquences disparates et se trouve par conséquent assez loin de la linéarité des événements narrés que l'on trouve dans les autobiographies. Le rapport de Colette au passé n'est pas passéiste et nous nous accordons à dire avec Nicole Ferrier-Caverivière que, si elle s'intéresse au passé, c'est avec le souci du présent :

> Colette utilise les faits passés comme autant de matériaux à travers lesquels elle va, non pas se perdre comme Léo, mais se retrouver, c'est à dire se construire. Par la magie de l'art, elle recrée son passé, et ne le répète ni ne le décrit. Elle y choisit ce qui correspond à ce qu'elle sent être, à ce qu'elle aime, à ce qu'elle désire dans le présent.

---

(1) Joachim Lemasson, « Ne rien laisser derrière soi », in *Autofiction en question* , site internet *Soi-disant*, 2000. Mots mis en italique par Joachim Lemasson
Nous regrettons la disparition de ce site qui, selon la directrice Laurence Bougault, n'a pas été reconduit faute de crédit accordé par l'université de Rennes II.
(2) Serge Doubrovsky, « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain. » Entretien avec Michel Contat, in *Autobiographies*, Paris, éd. Jean-Michel Place, collec. Genesis, 2001, p. 126.

> Elle y puise les éléments qui lui permettent de se prolonger à partir de l'enfant de Saint-Sauveur, solide et éclatante de joie de vivre. (1)

Nous pourrions ajouter que ces réflexions inspirées par *La Maison de Claudine* conviennent également au livre *Sido.* N'écrit-elle pas d'ailleurs, à propos de sa mère, dans la préface à *La Maison de Claudine* et *Sido* dans l'édition du Fleuron, cette phrase révélatrice ? : « Il n'est pas dit que j'aie mis un point final à ses portraits. Il n'est pas dit que j'aie découvert tout ce qu'elle déposa en moi. » (2)

Quant à *La Naissance du Jour*, elle est la parfaite illustration d'un traitement du temps spécifique à l'autofiction. Nous retiendrons encore les propos de Danielle Deltel qui ont l'avantage de souligner la divergence fondamentale entre *tempo* autobiographique et *tempo* autofictionnel :

> Mais ce n'est pas une autobiographie au sens strict: Colette n'y retrace pas, rétrospectivement, sa vie entière. C'est une coupe synchronique qu'elle pratique: arrivée au milieu de sa vie, elle dit ce qu'elle est, *hic et nunc.* (3)

Alors que Francine Dugast employait fort à propos l'expression de « temps cyclique » pour désigner le traitement du temps dans *La Maison de Claudine*, la narratrice de *La Naissance du Jour* nous donne l'impression d'un temps sans cesse renouvelé, qu'un monde éclôt chaque matin lorsqu'elle prend la plume. Il y a d'ailleurs très peu de dates dans ce livre et le temps semble ponctué par le cycle de la nature. C'est à partir de

---

(1) Nicole Ferrier-Caverivière, préface de *La Maison de Claudine*, éd. Librairie Générale Française, collec. Le livre de poche, 1998, p. XII.
(2) Maurice Delcroix, Appendices de *La Maison de Claudine, Œuvres Complètes, op cit.*, tome II, p. 1090.
(3) Danielle Deltel, « «La Mort dans le miroir : structures et symboles dans *La Naissance du Jour* » , *op. cit.*, p. 35.

sensations impalpables que la narratrice se situe dans le temps et perçoit son écoulement.

2) La figure du double

- un miroir

Nul ne saurait contester que la figure du double requiert une place considérable dans l'œuvre de Colette : le premier des doubles associé à Colette est, à l'évidence, Claudine. Dans *La Naissance du Jour*, elle revendique aussi comme alter ego Renée et Léa.[1] Mais nous pourrions également ranger au nombre d'entre eux : Annie de *La Retraite Sentimentale,* Délia de « La Lune de Pluie » et d'autres qui font une brève apparition au fil de son œuvre : Loquette, Willette Collie. Pour comprendre la signification à attribuer au double, il faut nous reporter au livre *La Vagabonde*. Au début du roman, Renée se regarde souvent dans le miroir. Mais la raison n'en est pas la coquetterie, le miroir renvoyant plutôt un reflet à celle qui se sent dépossédée d'elle-même après sa vie commune passée avec son premier mari, Taillady. Ce reflet ne tarde pas à prendre corps sous la forme d'un personnage, « la conseillère fardée »[2]. Nous interprétons, dès lors, ce personnage à l'égal du moi dissimulé de Renée, en fait comme la représentation de son véritable moi auquel elle parviendra à accéder à la fin du roman.

Pour nous convaincre de la fonction de miroir à accorder au double, citons encore le personnage de Marie - tirée tout droit des rêveries d'une Colette-enfant - qu'elle imagine à son image. L'écrivain-Colette narre l'anecdote selon laquelle, bien qu'inexistante, elle lui laissait une place à côté d'elle dans son lit ; « cette divagation d'enfant » se heurtait, bien sûr, à l'incompréhension des adultes qui empruntaient pour l'heure les traits de la

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 286.
(2) Colette, *La Vagabonde, Œuvres Complètes op. cit.*, tome I, p. 1068.

mère : « Mais quelle manie prend cette enfant de coucher sur l'extrême bord de son lit ? » s'écriait ma mère. [1] Bien des années plus tard, Bel-Gazou suit les traces de sa mère puisqu'elle tire de son imagination un garçon qui lui ressemble comme un frère. C'est le sens de la réponse donnée à sa mère « en état d'hypnose passagère » : « Il me ressemble en plus blond. Surtout les yeux. »[2] D'ailleurs pour aller dans le sens de ce que nous disons, le cycle des *Claudine* ne présente-t-il pas, à de nombreuses reprises, une Claudine dédoublée ? La scène la plus caractéristique se trouve dans *Claudine à Paris* où, lors d'un dîner avec Renaud, la « Claudine sage » regarde la « Claudine folle » suivre son destin c'est à dire déclarer sa flamme à celui qui deviendra son futur mari, Renaud.[3] Ainsi, nous en arrivons au constat que le double permettrait à l'auteur, par la projection d'une autre image de soi et par là même, par la mise à distance qu'il procure, d'accéder à une meilleure connaissance de soi-même.

Cela est particulièrement frappant dans *La Retraite Sentimentale* où les deux personnages féminins mis au premier plan incarnent la double postulation de l'auteur : d'un côté, Annie, l'épouse asservie, libérée de ses chaînes depuis peu de temps, qui refuse désormais le joug de l'homme, préférant les aventures sans lendemain, de l'autre, Claudine qui ne conçoit pas une sexualité sans amour. De la même façon, Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau s'inscrivent au cœur de la réflexion de Marcelle Biolley-Godino qui appréhende Vinca et la dame en blanc « comme les deux visages de Colette, l'amoureuse et l'amazone ». « N'est-ce pas elle, s'interrogent-ils, qui lutte entre les deux attitudes autant

(1) Colette, « Fantômes » in *Chambre Eclairée, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome II, p. 889.
(2) *Ibid.*
(3) Colette, *Claudine à Paris, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome I, p. 362

que Phil entre les deux femmes ? » Les critiques soulignent l'intérêt d'une telle question qui a l'avantage de mettre en avant « la plus impérieuse nécessité chez Colette : se voir. » [1]

Mais l'auteur n'est pas le seul à faire l'objet d'un dédoublement, en fait, si l'on y regarde de près, beaucoup de personnages colettiens possèdent un double. Ainsi en est-il de Jane dans *La Seconde* qui représente une sorte d'alter ego de Fanny, le titre intialement prévu de *La Seconde* est en cela révélateur puisqu'il s'intitulait à l'origine *Le Double*, titre qui, finalement, ne retiendra pas ses faveurs. [2] Toujours dans le même livre, derrière l'image du petit Farou se dessine l'ombre de son père. Colette dit que Fanny voit en son beau-fils une émanation mystérieuse du grand Farou et l'on devine dans le roman qu'il empruntera les traces de ce dernier lorsqu'elle utilise la parabole suivante : « Il régla son pas sur le pas de Farou, et s'effaça, chaque fois que le sentier fut trop étroit pour qu'ils marchassent de front. » [3] Le recueil de *La Femme cachée* [4]apparaît comme précurseur d'un livre comme *La Seconde* puisqu'on trouve, en son sein, une nouvelle « Le Portrait » qui montre deux femmes, « une blonde » et « une brune », liées par l'amour d'un homme qui les dédaigna : « Mais un amour, mieux encore qu'une rivalité, liait l'une à l'autre ces deux amies : le même homme. »[5] Ce thème est source de préoccupations pour Colette

---

(1) Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau, Notice du *Blé en Herbe*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 1705

(2) Alain Brunet compare ce manuscrit *Le Double* à la version définitive de *La Seconde* dans un article que nous avons déjà mentionné : « *Du Double* à *La Seconde* », in *Pour Marguerite Boivin, op. cit.*, pp. 31-51. Cet article est tiré d'un recueil en hommage à Marguerite Boivin ; Madame Boivin, mentionnons-le ici, qui a eu la gentillesse de lire nos mémoires de maîtrise "Amoralité ou immoralité dans l'œuvre de Colette? Les personnages féminins dans *Claudine en Ménage*, *La Retraite Sentimentale* et *La Seconde*" et de DEA "La construction de l'image maternelle chez Colette de 1922 à 1936 "… et de nous apporter quelques éléments d'éclaicissements, surtout pour notre mémoire de DEA.

(3) Colette, *La Seconde, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 415.

(4) Les récits courts (brèves nouvelles que Colette appelait « des contes ») sont tous parus, sauf « L'Habitude » dans le journal *Le Matin*, du 19 novembre 1921 au 24 mars 1923, sous la rubrique des « Contes des mille et un matins ». Alain Brunet et Claude Pichois, Notice de *La Femme cachée, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1275.

(5) Colette, « Le Portrait », in *La Femme cachée, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 49.

puisqu'elle l'aborde, à plusieurs reprises, dans le recueil : dans « Jeux de Miroirs », l'homme fait l'objet d'un défi entre la brune et la blonde qui, à travers lui, mesurent leur pouvoir de séduction. (1) Dans « L'autre femme », la scène se déroule dans un restaurant, le divorcé prévient sa nouvelle compagne que son ex-femme est assise à une table voisine de la leur. Et c'est la nouvelle compagne qui éprouve de l'envie à l'encontre de la première, «cette supérieure » qui a méprisé l'homme alors qu'on aurait pu s'attendre à l'inverse :

> Et jusqu'au départ, pendant que Marc payait l'addition, s'enquérait du chauffeur, de la route, elle ne cessa plus de regarder avec une curiosité envieuse la dame en blanc, cette mécontente, cette difficile, cette supérieure…(2)

Quelques décennies plus tard, Colette revient sur ce thème et l'enrichit dans une autre nouvelle qui nous semble la plus aboutie sur la question. Il s'agit de «Rivalité » dans le recueil *Florie* (3). Clara et Antoinette se disputent l'amour d'un homme, Bussy. Mais lorsque Clara parvient enfin à ses fins c'est-à-dire à obtenir la préférence de l'homme, contre toute attente, elle n'en éprouve aucune joie. C'est Antoinette qu'elle regrette comme le traduisent les dernières lignes de la nouvelle :

> « Anto ! » Elle pleura mais doucement. Avec l'espoir qu'une longue amitié pourrait rapprocher deux femmes, séparées seulement par le passage d'un homme éphémère, Clara commença à appeler, à attendre la regrettée, l'absente, la nécessaire Antoinette…(4)

---

(1) Colette, « Jeux de Miroirs », in *La Femme cachée, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, pp. 70-72.
(2) Colette, « L'Autre femme », in *La Femme cachée, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 33.
(3) L'achevé d'imprimer de *Florie* date de mai 1950.
(4) Colette, « Rivalité », in *Florie, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 751.

Nous comprenons donc que l'homme ici n'était qu'un faire valoir et qu'il n'avait d'autre fonction aux yeux de Clara que de lui permettre de rivaliser avec Antoinette. A travers Bussy, c'était Antoinette qu'elle cherchait secrètement à atteindre, le rythme lent de la dernière phrase de la nouvelle reflète cette perte et semble faire écho à l'appel du début « Anto ! ».

Quand à la structure des deux nouvelles composant *Chambre d'Hôtel*, réédité quatre ans auparavant, elle est fondée sur celle du dédoublement et Marie-Christine Bellosta a raison de signaler pour « La Lune de Pluie » :

> Dans « La Lune de pluie », retrouvant un des thèmes traditionnels du genre, Colette s'appuie sur la figure onirique du double, de la rencontre inquiétante d'un double malfaisant - et sur cet autre schéma ancien des frères ou des sœurs ennemies […] (C'est nous qui soulignons.)

Et pour « Chambre d'Hôtel » :

> Dans «Chambre d'Hôtel », […] le dédoublement se fait multiplication de diptyques : le couple de Lucette et Luigi s'oppose au couple d'Antoinette et Gérard Haume, le couple de Gérard et de Lucette répète celui de Gérard et de Suzanne Leyrisse, le couple de Suzanne et de Dédé est homologue à celui de Lucette et Luigi… et de nombreux détails viennent souligner les symétries (ainsi, le motif du cou: celui d'Antoinette est magnifiquement robuste… et Lucette est presque décapitée).(1)

Colette tend par là à s'inscrire dans une tradition littéraire humaniste, qui va de Hugo à Baudelaire, qui pense que tout être humain porte en lui l'humaine condition. C'est le sens à conférer aux réflexions suivantes que l'on trouve d'ailleurs dans « Chambre d'hôtel » :

> Elle pouvait continuer, la bonne Antoinette. Il valait mieux qu'elle ignorât qu'une conflagration de hasards constitue une sorte d'engagement, qu'il y a une routine de l'imprévu. Une conjoncture nous semble unique parce que nous ne sommes pas assez

---

(1) Marie-Christine Bellosta, Notice de *Chambre d'Hôtel, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p 1071.

subtils pour discerner qu'elle fait pendant, vêtue de neuf, à un vieux hasard identique… (1)

Nous observons, de fait, le glissement de la narratrice à une intrusion progressive d'un regard surplombant le texte que l'on peut attribuer à l'auteur. La répétition est donc source de connaissance pour Colette et nous partageons l'avis de Marie-Christine Bellosta qui pense que « ici comme dans plusieurs autres de ses œuvres - *Le Pur et l'impur* par exemple - il est comme établi d'avance que la plus fiable méthode, pour la recherche du sens, est la comparaison ».(2)

Après nous être interrogée sur la fonction que revêt la figure duelle dans l'œuvre de Colette, il nous paraît légitime de nous arrêter sur les raisons qui ont poussé l'auteur à privilégier ce procédé plutôt qu'un autre pour parvenir à une meilleure connaissance de lui-même. La raison qui nous semble la plus évidente - nous avons donné des éléments de réponse à ce sujet auparavant - consiste en ce que l'alter ego permet à l'auteur de ne pas s'identifier totalement à l'image projetée. Il en va ainsi de Claudine mais nous aurions tout aussi bien pu citer Renée Néré. Renée est « une femme de lettres qui a mal tourné » (3) alors que Colette elle, mène de front sa carrière de pantomime et d'écrivain. Son œuvre est d'ailleurs nourrie de ses expériences au music-hall. L'exemple le plus éloquent est certainement *La Vagabonde* puisqu'il est le fruit d'une rédaction, au fil de ses tournées à travers la France, dans des chambres d'hôtel délabrées. Si Colette refuse de s'apparenter totalement à son double - Jacques Lecarme l'avait souligné

(1) Colette, « Chambre d'Hôtel », *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV,, p. 46.
(2) Marie-Christine Bellosta, Notice de *Chambre d'Hôtel, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 1071.
1070.
(3) Colette, *La Vagabonde*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p 1073.

précédemment - c'est afin de ne pas se voir supplantée par ce double si envahissant. Philippe Forest insiste encore sur ce point :

> Si, ainsi qu'on en a formulé l'hypothèse en introduction, le projet autobiographique suppose inévitablement un premier clivage entre celui qui écrit et celui qui vit, on en saisit toute l'ambiguïté : j'écris ma vie pour ne pas mourir, je façonne ainsi une image de moi-même qui me survivra, mais, dans la mesure où toute représentation suppose la destruction du réel pour que puisse s'accomplir sa renaissance sous forme de fiction, l'image de moi-même que je façonne ne me survivra qu'à la condition que j'accepte de disparaître, je dois mourir pour que ma vie puisse être écrite. L'autobiographie a toujours plus ou moins une valeur testamentaire. (1)

On le voit, il s'agit là d'une question de survie. Cette peur de la dévoration est réelle chez elle et perceptible dans la dernière image du « Miroir » où le rêve prend des allures de cauchemar: « Jusqu'à quelle heure suspendront-elles leur vol sans se disjoindre, au-dessus de ces deux corps immobiles et pareils, dont la nuit lentement dévore les visages ?... » (2) Alors que Danielle Deltel soupçonne l'auteur de dénégation puisque, dit-elle, « le texte, qui s'intitule justement « Le Miroir », s'achève sur la coïncidence des deux images » (3) et donc, pour suivre sa logique, ne remplit pas l'objectif que s'est fixé Colette au début, combattre « le malentendu qui les accole l'une à l'autre » (4), nous ne saurions être aussi catégorique qu'elle sur ce point. Force est de s'apercevoir, en effet, que Colette s'est attardée, au fil de son texte, sur les dissemblances qui la séparent de son double : Claudine n'est pas mariée à Willy mais à Renaud, elle n'aime pas le music-hall et n'a jamais joué, comme elle-même a été

---

(1) Philippe Forest, *Le Roman, Le Je, op. cit.*, p. 75.
(2) Colette, « Le Miroir » in *Les Vrilles de La Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p 1033.
(3) Danielle Deltel, « Colette : l'autobiographie prospective », *op. cit.*, p. 127.
(4) Colette, « Le Miroir » in *Les Vrilles de La Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p 1030.

amenée à le faire, la pantomime. D'ailleurs, au moment où elle rédige *Les Vrilles de La Vigne*, ne vient-elle pas d'acquérir « de haute lutte » une certaine indépendance ? Ainsi, si elle termine « Le Miroir » sur l'image d'une fusion entre elle-même et son double, il faut voir à cela, selon nous, une fonction cathartique, en ce qu'elle révèle l'ascendant persistant de Claudine sur Colette. Colette reste attachée à Claudine comme elle reste amarée à son passé. A y regarder de près, c'est d'ailleurs l'évocation du passé qui opère un tournant dans le texte et permet à Claudine de reprendre son emprise sur une Colette qui tendait à affirmer sa différence. Nous pensons donc que « Le Miroir » nous invite à considérer le personnage de Claudine comme l'incarnation de l'enfance de l'écrivain dans son sens large (englobant aussi l'adolescence [1]).

Ainsi, l'on peut envisager, sans simplifier à l'excès une question complexe, que chaque double marquerait, en quelque sorte, une étape dans la vie de Colette : Renée serait indissociablement liée à sa vie au music-hall, Loquette à ses débuts dans la pantomime aux côtés de Georges Wague, Willette Collie également, de façon plus caricaturale. N'avions-nous pas noté précédemment en ce qui la concerne, la plaisanterie - que relevait Vincent Colonna - qui consistait à se mettre elle-même en scène sous des dehors peu flatteurs ? [2] Délia, quant à elle, figure la Colette du temps de Willy, celle qu'elle dit « reniée et regrettée » tout à la fois [3]. L'écrivain imagine pour l'occasion une espèce de mise en scène où Colette-personnage sera amenée à rencontrer fortuitement Délia qu'elle reconnaît peu à peu comme son double d'antan. Ce hasard est placé là encore sous le sceau d'un

---

(1) N'avons-nous pas vu, dans la précédente partie, que l'enfance est un concept flou à cette époque qui souffre d'une indétermination quant à la limite d'âge ?
(2) cf. 2ème partie : Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, I) Les romans de Colette : une gradation vers l'autofiction, 1) Un arrière-plan autobiographique.
(3) Colette, « La Lune de Pluie » in *Chambre d'Hôtel, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 77.

« cauchemar » que l'on peut considérer à raison comme l'amorce de ce qui va suivre :

> Voyez-vous que j'entende un jour, par delà la porte, mon pas qui s'approche, et que ma propre voix me demande, bourrue : « Qu'est-ce que c'est ? » Je m'ouvre à moi-même et, bien entendu, j'ai ma robe d'autrefois, quelque chose comme une jupe plissée d'écossais sombre et un chemisier à col droit. Ma chienne de 1900 hérisse son poil en m'apercevant double, et tremble… La suite manque. Mais pour un beau cauchemar, c'est un beau cauchemar. (1)

Les points de convergence sont, en effet, nombreux entre la Colette d'alors et Délia : elles habitent le même appartement rue Jacob, elles sont toutes les deux délaissées par leur mari et occupent leur temps à regarder la « lune de pluie »(2) par la fenêtre, signe de mauvais présage.

Mais nous sommes d'accord pour dire avec Catherine Rahmani-Malle que le double le plus fréquemment usité reste le double enfantin. Alors que la critique l'explique par « un effort d'unification du moi présent et du moi passé » (3), nous décelons, au contraire, pour notre part, une certaine nostalgie derrière cette persistance et nous ne sommes pas loin de penser que si elle en parle de manière récurrente c'est parce qu'elle sait sa perte irrémédiable. C'est en tout cas l'impression qu'elle nous donne lorsqu'elle évoque Marie, son double enfantin dont nous avons déjà parlé :

> Durant que je grandissais, vieillissais, elle a eu la chance de rester petite fille. Elle date de loin. Aux heures de fièvre, Sido ma mère se penchait sur moi : « Tu veux boire, Minet-Chéri ? » Je voulais surtout que qu'elle n'aperçût pas ma jumelle suspecte, la fillette aux cheveux plats qu'elle aurait pu aimer.(4)

---

(1) Colette, « La Lune de Pluie » in *Chambre d'Hôtel*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p.67.
(2) Elle explique dans sa correspondance à Lucie Saglio, le 25 mai 1939, la signification du titre « La Lune de Pluie » : « Vous savez, c'est la lune qui a un halo d'arc-en-ciel, et qui annonce le mauvais temps. »

Cette analyse s'inscrit, d'ailleurs, parfaitement dans le traitement de la question du temps autofictionnel tel que nous l'avons défini auparavant c'est-à-dire un temps sans cesse renouvelé, toujours à réinventer. La vie de Colette est, en effet, ponctuée de commencements et ce qu'elle dit de Sido vaut pour elle aussi : « Elle rencontrait partout, imprévus, suscités pour elle, par elle, des apogées, des éclosions, des métamorphoses, des explosions de miracles, dont elle recueillait tout le prix. »(1) Colette ne parle pas d'ailleurs de sa vie mais de « ses vies »: « Je veux étonner le monde, à l'aube de ma quatrième jeunesse - quatrième ou troisième ? Cinquième ? Non troisième… Les chiffres vous savez… », s'exclame-t-elle dans *Prisons et Paradis.* (2) Ou encore dans *Mes Apprentissages*, elle se reconnaît comme « une femme qui fut conduite à renaître plus d'une fois de ses cendres ».(3) Derrière la généralité, c'est encore à elle-même qu'elle songe dans *La Chatte* : « Un homme est obligé, au long de sa vie, de naître plusieurs fois. »(4) Les mues et autres métamorphoses d'animaux (tels que la couleuvre, la chenille…), qui ponctuent son œuvre ne sont pas non plus le fruit du hasard et font encore office de métaphores.(5) C'est d'ailleurs à cette jeunesse d'esprit et à cette vitalité régénératrice que l'on peut attribuer l'ouverture de son institut de beauté à Paris qui surprit ses contemporains,

---

(3) Catherine Rahmani-Malle, « Colette en son miroir » in *Le Génie créateur* (Colloque à la Sorbonne et à l'INRP, 1er juin et 2 juin 1992), éd. Société des amis de Colette, Presses Universitaires Rennes II, collec. Cahiers Colette, n° 15,1993, p. 82.
(4) Colette, « Fièvre », in *Journal à Rebours*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 142.

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 290.
(2) Colette, « 38°5 » in *Prisons et Paradis*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 724.
(3) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 1034.
(4) Colette, *La Chatte*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, pp. 885-886.
(5) On en trouve un certain nombre dans *Prisons et Paradis.*

mais qui fut vivement encouragé, selon ses dires, par l'homme politique, André Maginot. Alors qu'elle lui prête ces paroles dans *Trait pour Trait* : « L'important c'est d'essayer. L'agréable, c'est d'échapper, par une activité, à une autre activité, de ne pas se laisser coincer… Il ne faut jamais se laisser coincer… » [1], elle en fait une règle de vie, presque une éthique.

Mais nous voyons poindre une autre raison à l'élaboration de la figure du double dans son oeuvre. Une image en ce qu'elle n'est qu'une représentation peut être trompeuse. Elle permet vraisemblablement à l'auteur de s'en servir comme d'un masque afin de se dissimuler derrière elle. Le lecteur ne sait plus, dès lors, séparer le vrai du faux. Mais n'est-ce pas là ce à quoi aspire Colette afin de repousser les indiscrétions concernant sa vie privée ? C'est, en tout cas, l'impression qu'elle nous donne lorsqu'elle fait dire à Renée Néré: « Dire la vérité, oui, mais toute la vérité, on ne peut pas, on ne doit pas. » [2] La seule chose qui compte pour Renée aussi bien que pour Colette dont elle se fait le porte-parole, est d'être sincère avec elle-même: « Toute la vérité, que j'ai dû taire à Max, je me la dois. »[3] La figure duelle lui permet donc en toute impunité de lever les censures et de laisser libre cours à ses pensées. En ce sens, tout type de personnage (même secondaire) est opérant et peut faire office de double à l'insu même, parfois, du lecteur. Certaines figures n'ont pourtant pas échappé à la sagacité de Jacques et Eliane Lecarme, qui, après avoir affirmé que « Colette projette dans des doubles ses tentations ou ses possibles », en dénombrent un certain nombre :

> Ainsi « Nana Bouilloux » incarne-t-elle, dans *La Maison de Claudine*, l'avenir d'attente vaine et stérile qui aurait pu guetter Colette adolescente si elle n'avait pas eu

---

(1) Colette, « André Maginot », *Trait pour Trait*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 933.
(2) Colette, *La Vagabonde*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 1216.
(3) *Ibid.*, p. 1217.

> la chance et l'énergie (mais aussi la culpabilité) de quitter le domaine maternel. Le risque de se perdre dans des lectures romanesques excessives est assumé par la sœur aînée. La curiosité sexuelle est attribuée à la petite compagne de « Minet-Chéri » dans « La Noce ».(1)

Ce phénomène compensatoire ne se limite pas seulement aux personnages féminins et nous pourrions ajouter à cette liste non exhaustive d'autres personnages de genre masculin : Chéri, Alain, son frère Léo, correspondent à son penchant pour le passé. Léon, écrivain à succès, exploité et trompé par sa femme Marthe, est, lui, assez transparent.

Une nouvelle comme « La Lune de Pluie » mérite, à cet égard, qu'on y porte attention par le fait qu'elle est la parfaite illustration du procédé que nous venons d'analyser. Délia, nous l'avons affirmé à plusieurs reprises, représente, à l'évidence, le double de Colette à l'époque de son premier mariage avec Willy. Ainsi, nous sommes en droit de nous interroger sur les pensées meurtrières qu'elle prête à son héroïne ; ne sont-elles pas, selon cette logique, le reflet des siennes à l'époque ? C'est en tout cas ce que suggère à mots couverts une phrase tirée de « La Lune de Pluie » telle que celle-ci :

> Mon passé caché montait avec moi l'escalier connu, s'asseyait secrètement au flanc de Délia, rangeait, selon l'ordre ancien, des meubles émigrés, ranimait les couleurs de la « lune de Pluie » et affilait une vieille arme qui avait servi contre moi.(2)

Mais la prise en compte de la date de rédaction du livre n'induit-elle pas que la quête identificatoire à Délia est encore plus prégnante qu'il n'y paraît

---

(1) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 117.
(2) Colette, « La Lune de Pluie » in *Chambre d'hôtel*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 87.

au premier abord ? Alors que Marie-Christine Bellosta n'exclut pas que le début de la rédaction de « La Lune de Pluie » soit contemporain de *Mes Apprentissages* [1], nous pensons qu'un enjeu similaire les rapproche. Lorsque l'on sait que la mort de Willy date de l'année 1931, suivie quelques cinq ans plus tard de la sortie du livre *Mes Apprentissages*, que certains ont perçu comme un règlement de compte envers son premier mari, « La Lune de Pluie » suscite cette interrogation bien légitime : ce livre, « La Lune de Pluie », ne suggère-t-il pas vraisemblablement les sentiments confus et contradictoires, empreints de revanche et de culpabilité tout à la fois, qu'elle éprouve à l'égard de ce mari défunt dont elle a plusieurs fois souhaité la mort lors de leur vie commune ?

Alors que Colette possède une conception de la création qui s'apparente à celle d'un auteur tel que François Mauriac en ce sens que, tout comme lui, elle prête à ses personnages une certaine autonomie [2], cela conférait aux personnages romanesques une valeur hypothétique dans la mesure où ils épouseraient les desseins cachés (parfois inconnus de lui-même) de l'écrivain. Dès lors que l'écrivain franchirait le pas dans la vraie vie en accomplissant cette virtualité inscrite au fond de lui, d'hypothétique le pouvoir de l'écriture accéderait au rang d'anticipateur. Colette, consciente de ce phénomène, préfère entourer d'une aura magique cette qualité de la littérature en la gratifiant de prémonitoire sans s'expliquer davantage (sans doute, là encore, par souci d'intimité).

- un modèle

Pour notre part, nous situons le cycle des *Claudine* à mi-chemin entre la conscience et l'inconscience de l'écrivain de son futur divorce. Alors que le

---

(1) Note sur le texte de *Chambre d'hôtel, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 1072.
(2) Ils pourraient être, selon elle, comme nous l'avons vu, conduit par l'auteur jusqu'à un certain point à partir duquel « ils deviendraient assez grands pour se conduire tout seuls ».

leitmotiv de la séparation est très prégnant dans *Claudine en Ménage*, (Claudine quitte Renaud lors d'une infidélité avec Rézi), dans *Claudine s'en va*, c'est au tour d'Annie (autre double de Colette) de s'émanciper. Dans *La Retraite Sentimentale*, Renaud meurt alors qu'Annie dépeint les avantages d'un amour sans chaînes. Colette nous donne l'impression qu'il s'agit là d'une de ses préoccupations fondamentales à l'époque. Comme le trahit la biffure du manuscrit des *Vrilles de La Vigne* « elle n'ose changer » (1), son génie va donc consister en ce qu'elle utilise l'écriture pour affronter un des tournants de sa vie. C'est en ce sens que Jacques et Eliane Lecarme ont raison de voir en Claudine « un modèle » pour « celle qui l'avait inventée » mais pas seulement « pour le public » comme ils le prétendent (2), plus encore pour Colette elle-même, selon nous. Cela est très perceptible dans la nouvelle « le Miroir » où l'on assiste à une espèce d'inversion des rôles. Alors que « Claudine enfonce son coude droit dans un coussin » la première, c'est Colette qui « par imitation, étaie, en face d'elle, son coude gauche d'un coussin pareil ». Cette scène fonctionne comme une amorce de la mise au point qui suit :

> A vous encore, non pas à moi, cette forteresse de solitude, où lentement, vous vous consumez… Voici que vous avez, tout en haut de votre âme, découvert une retraite qui défie l'envahisseur… Demeurez-y ironique et douce, et laissez-moi ma part d'incertitude, d'amour, d'activité stérile, de paresse savoureuse, laissez moi ma pauvre petite part humaine qui a son prix.(3)

Claudine revendique encore de s'être coupé les cheveux avant Colette : « Et puis, que venez-vous me parler d'imitatrices ? J'admire votre

---

(1) cf. 2ème partie : Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, III) Un pacte autofictionnel, 2) Les « autobiographies » romancées.
(2) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 114.
(3) Colette, « Le Miroir » in *Les Vrilles de La Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 1031.

inconscience, Colette. Vous avez coupé votre traîne de cheveux après moi, s'il vous plaît. » [1] Toutefois notre raisonnement semble contredit par un livre comme *L'Entrave* dont la fin ne correspond pas du tout à ce schéma. Dans le dénouement de *L'Entrave*, Renée aspire désormais à vivre « en deçà de l'homme », c'est lui qui devient le vagabond et elle, est à jamais amarrée. [2] Plus tard, il est vrai, Colette a exprimé son aversion pour cette fin qu'elle juge « étriquée » [3], mais cela ne suffit pas à expliquer une telle palinodie… En fait, nous partageons le point de vue de Danielle Deltel qui résout cette apparente contradiction en expliquant ce dénouement par le fait qu'il exprime « la vérité d'un moment » : « Colette écrit le roman tandis qu'elle vient d'épouser Henry de Jouvenel, elle l'achève après la naissance de sa fille. » [4]

Malgré tout, le modèle le plus clairement revendiqué par Colette reste sa mère, Sido ; l'épigraphe de *La Naissance du Jour* en témoigne : « Imaginez-vous à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle. » Nous avions souligné, ailleurs, les deux étapes qui ponctuent l'identification à la mère : dans un premier temps, la mère est placée comme l'idéal à atteindre pour Colette mais comme elle éprouve des difficultés à s'élever jusqu'à cet idéal [5], elle décide, dans un deuxième temps, de l'abaisser jusqu'à elle. Nous en étions arrivée à la conclusion que la mère fonctionne comme une sorte de « surmoi » pour reprendre un terme psychanalytique entré dans le langage commun ; elle a parfois été comparée à « une divinité » qui l'éclairait dans le chemin à suivre.

---

(1) Colette, « Le Miroir » in *Les Vrilles de La Vigne, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 1032.
(2) Colette, *L'Entrave, Œuvres Complètes, op. cit*., tome II, p. 463.
(3) Colette, *L'Etoile Vesper*, Œuvres Complètes, *op. cit.*, tome IV, p. 876.
(4) Danielle Deltel, « Colette, l'autobiographie prospective », *op. cit*., p. 128.
(5) Cela tend à rejoindre l'idée que nous avons développée précédemment à savoir que la retraite de Claudine, à la fin de *La Retraite Sentimentale*, lui semble « inhumaine ».

Mais la mère n'est pas la seule à endosser ce rôle, certains personnages revêtent également cette lourde tâche : c'est le cas de Hamond, Colette nous explique que « cela n'a rien d'un « phénomène psychique », il s'agit simplement de faire parler, avec la voix d'Hamond, la conscience de Renée Néré ». (1) Dans « La Lune de Pluie », le métatexte nous convainc d'une telle fonction assignée à ses personnages : « Outre la personne que je fus, il (le personnage) me révèle celle que j'aurais voulu être. » (2)

II) Vers la vocation d'écrivain

Au-delà du double, l'on peut se demander si la représentation spéculaire ne trouve pas une autre alternative en l'écriture dans son oeuvre. Cette interrogation mérite qu'on s'y attarde dans la mesure où les rapports qu'entretient Colette avec l'art scriptural sont problématiques et fluctuants, tout au moins caractérisés par la complexité. Tandis qu'elle réfute, à ses débuts, une quelconque prédisposition pour l'écriture, c'est pourtant elle qui l'accompagnera pendant plus de soixante ans et à qui elle devra d'être appelée respectueusement à la fin de sa vie : Madame Colette.

1) Une ambivalence

- entre contrainte et autocontrainte

Les allégations de Colette contre une vocation d'écrivain sont nombreuses et égrenées au fil de sa plume.

---

(1) Colette, *L'Entrave, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 410.
(2) Colette, « La Lune de Pluie » in *Chambre d'hôtel, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 67.
(3) Colette, *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p.
(4) Colette, « La Chaufferette » in *Journal à rebours, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 175.

Dans *Mes Apprentissages*, elle place sa rencontre avec l'écriture sous le signe du hasard.[3] Dans « La Chaufferette » du *Journal à Rebours*, on l'a vu, elle évoque même une contre-vocation. [4]A la fin de sa vie, dans des livres tels que *Le Fanal bleu,* sa hantise de l'écriture est perceptible lorsqu'elle en parle comme d'« un sévice, une insurrection ».[1] Dans *L'Etoile Vesper,* il s'agit encore d' « une obsession, d'une obligation vieilles d'un demi-siècle » [2]. Ainsi, l'on peut légitimement s'interroger sur les raisons d'une telle hargne. En fait, il nous paraît absurde de cantonner notre réponse à une seule explication. Nous pensons que si son discours reste ambivalent, c'est précisément parce que, même si l'écriture donne un sens à sa vie, elle est pour l'écrivain l'objet de tous les soins et par là même engendre chez lui de nombreuses souffrances. C'est en ces termes qu'elle le déplore, lors de la rédaction de *La Naissance du Jour,* à sa grande amie Marguerite Moreno : « Je travaille avec un dégoût incroyable et une constance méritoire. » [3] Pourtant pour mieux comprendre la position de Colette, il nous faut, dès à présent, nous replacer dans le contexte de l'époque afin de mesurer le poids des contraintes sociales qui pèse sur les femmes souhaitant écrire. Nous avons été amenée à les évoquer dans la partie précédente qui traitait de l'autobiographie des femmes de manière générale, nous allons maintenant tendre à resserrer notre champ d'investigation autour du « cas Colette ». Des livres tels que ceux de Christine Planté, *La petite Sœur de Balzac* [4], et de Colette Cosnier, *Le*

---

(1) Colette, *Le Fanal Bleu, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 1060.
(2) Colette, *L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 881.
(3) Colette, *Lettres à Marguerite Moreno, Œuvres Complètes,* tome XIV, éd. du Centenaire, Flammarion-Club de l'Honnête Homme, 1973-1976, p. 321.
(4) Christine Planté, *La petite Sœur de Balzac, Essai sur la femme auteur,* Paris, éd. du Seuil, octobre 1989.
(5) Colette Cosnier, *Le Silence des filles, De L'aiguille à la plume,* éd. Librairie Arthème Fayard, 2001.

Silence des filles, De l'Aiguille à la plume, [5] nous aident à en mesurer la portée. La femme qui écrit échappe par là au domaine que la société lui a réservé qui consiste à s'occuper des enfants et des soins du ménage. En se mêlant d'écrire, la femme enfreint le domaine qui lui est imparti et se pose ainsi en rivale de l'homme. Le danger résulte donc pour celui-ci en une remise en cause de ses privilèges et, à terme, d'un profond bouleversement de la société mettant la femme sur le même pied d'égalité que lui. C'est sans doute pour cela qu'on use à son égard d'un tel mépris. La femme écrivain demeure, en ce début du XXe siècle, une sorte de « monstre » en marge de la société, un « bas bleu », [1] mi-homme mi-femme.

A mi-chemin entre contrainte et choix délibéré, la lettre que Colette adresse à Rachilde à la publication de *Claudine à l'Ecole* recouvre tout son sens : « Fichtre non, il ne faut pas me nommer dans *Claudine* ! Raison famille, convenances, relation, patati, patata… Willy tout seul ! A Willy toute cette gloire ! » [2] Le livre de Christine Planté, *La petite Sœur de Balzac*, est en cela fort instructif puisqu'il rend hommage à toutes ces femmes restées dans l'ombre des grands hommes que ce soit aussi bien des épouses, des sœurs que des mères. Elle place, d'ailleurs, son étude à l'aune du livre *Une chambre à soi* de Virginia Wolf. C'est dans ce livre que Virginia Wolf imagine à Shakespeare une sœur aussi génialement douée que lui. Mais au lieu de lui apporter postérité et gloire, son génie à elle, ne pouvant prendre son essor, l'enferme dans l'isolement assorti d'une folie destructrice, folie qui n'est que l' « envers tourmenté du talent », selon Madame Daudet [3]. Christine Planté préfère, toutefois, à la sœur fantasmée de William Shakespeare, prendre, comme emblème de son étude, une figure

---

(1) Nous reprenons ici le terme employé par Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, *op. cit.*, p. 48.
(2) Lettre citée par François Caradec, ainsi qu'on l'a vu, dans *Willy, Le père des* Claudine, *op. cit.*, p. 131.

moins tourmentée, certainement plus représentative du sort réservé aux femmes écrivant du début du XXe siècle; elle la hisse d'ailleurs jusqu'à la faire accéder au titre de son ouvrage : *La petite Sœur de Balzac*, en d'autres termes sa sœur cadette. Cette reconnaissance posthume, pour le moins ambivalente, prend volontiers des allures de dénonciation dans la mesure où l'on conçoit aisément la raison qui a pu pousser Christine Planté à privilégier la désignation de « sœur de Balzac », celle-ci n'existant avant tout que « comme sœur de ». Laure Surville, puisque telle est son nom d'épouse, ne parvint pas à acquérir la notoriété de son frère, Honoré, et préféra vivre dans son ombre, se conformant par là aux conventions de l'époque. De là résulte cette triple postulation pour la femme qui écrit : soit utiliser un pseudonyme, soit recourir à l'anonymat, soit encore écrire sous la protection d'un homme ou d'un père [1]. Colette en a conscience lorsqu'elle déclare dans *Mes Apprentissages*: "Notre couple suscitait la curiosité, seule, je ne suscitais rien du tout."[2] On mesure, dans ces conditions, le rôle primordial qu'a joué Willy dans la conquête de l'écriture par sa femme. Ainsi lorsqu'elle dit que son premier mari lui a appris l'art de "la dissimulation", peut-être ne faut-il pas trop vivement mépriser cet apprentissage car, sans celui-ci, même avec le talent qu'on lui connaît, sa venue à la publication aurait été des plus problématique. Willy porte, en effet, le nom d'une grande maison d'édition scientifique appartenant à son père, « l'imprimerie-librairie Gauthier-Villars", et bénéficie également d'une certaine notoriété au regard de la société parisienne lettrée de son temps. Ainsi, force est de reconnaître que si *Claudine à L'Ecole* connut le succès que l'on sait, c'est aussi en définitive grâce à l'appui de ce dernier. De là découle, sans aucun doute, que Colette, même après son divorce, garde le

(3) Mme Alphonse Daudet, « Alinéas » in *Tournées de femmes*, éd. Charpentier Fasquette, 1898.

(1) Les deux dernières postulations peuvent bénéficier d'étroites imbrications entre elles, c'est le cas de Colette.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1053.

nom de « Colette Willy » pour signer ses livres. Elle ne s'en départira qu'en 1923 (soit une quinzaine d'années après leur séparation) mais, là encore, « Colette » n'est pas son prénom, puisqu'elle s'appelle Gabrielle Colette, mais son nom patronymique c'est-à-dire le nom de son père.

Même si, on le voit, Colette a conscience des contraintes que fait peser la société de son temps sur une femme écrivant, elle n'échappe pas pour autant à la "commune intériorisation" de celles-ci, fait notable que Jacques et Eliane Lecarme remarquent chez les femmes écrivains du début du siècle dernier : "Car en effet comment tenir un discours sur les prémices de sa vocation alors qu'être écrivain ne semble pas aller de soi?" [1] La contrainte évolue donc vers l'autocontrainte. Et Colette semble, en effet, avoir intériorisé certaines pressions sociales lorsqu'elle attribue l'écriture à sa part de virilité. Dans *L'Etoile Vesper*, elle écrit à propos de *L'Entrave*:

> Mon brin de virilité me sauva du danger qui expose l'écrivain, promu parent heureux et tendre, à tourner auteur médiocre, à préférer désormais ce que récompense une visible et matérielle croissance : le culte des enfants, des plantes, des élevages sous leurs formes diverses. Un vieux garçon de quarante ans, sous la femme encore jeune que j'étais, veilla au salut d'une partie peut-être précieuse.[2]

Il est également frappant de constater que, lors de la sortie du premier livre qu'elle signe seule en 1905, *Dialogues de Bêtes*, la dédicace adressée à Willy ne fait mention que d'un « Pour amuser Willy ». Elle justifie également l'écriture par des nécessités extérieures comme « gagner sa vie ». Elle est en cela, selon Christine Planté, conforme à beaucoup de femmes qui écrivent à l'époque:

> Qu'elles se soient mises à écrire pour gagner de l'argent, les femmes de lettres le reconnaissent sans honte, au contraire: ce motif leur est une justification pour sortir de leur réserve et s'exposer à la publicité. (3)

Certes, dans le cas de Colette, l'on ne peut négliger l'influence de Willy en ce domaine lorsqu'il se plaisait à répéter : « Les fonds sont bas. » (4) Colette, il est vrai, fut souvent pressée par des besoins d'argent, notamment lorsque, après son divorce, elle devait subvenir à ses besoins. Mais Michel del Castillo a raison de souligner que lors de sa séparation, Missy assurait sa subsistance.(1) Ainsi, l'intérêt que Colette porte à l'écriture ne serait pas seulement régi par des exigences matérielles mais aussi par une nécessité intérieure qui aurait d'ailleurs à voir avec la reconnaissance sociale : besoin de s'exprimer, certes, mais surtout de mettre à jour et affirmer son « moi ».

- un choix

Alors que l'écrivain renommé se pose rétrospectivement en victime spoliée de ses livres à ses débuts, une fois au faîte de la reconnaissance publique, l'anonymat et ses dérivatifs (le masque) devraient lui peser. Pourtant, il n'en est rien et cet état de fait nous conforte dans l'idée que l'anonymat de ses débuts fut la résultante d'un choix délibéré autant que d'une contrainte. N'avoue-t-elle pas dans *Mes Apprentissages* ? :

> Il n'est pas coutumier que les jeunes femmes (les vieilles non plus) aient, en écrivant, le souci de la mesure. Rien ne rassure autant qu'un masque. La naissance et l'anonymat de « Claudine » me divertissaient comme une farce un peu indélicate, que je poussais docilement au ton libre.(2)

---

(1) cf. 3ème partie : L'Autobiographie à l'ère du soupçon dans l'œuvre de Colette, II) Au-delà de l'autobiographie canonique,1) L'autobiographie des femmes.
(2) Colette, *L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 876.
(3) Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac*, *op. cit.*, p. 43.
(4) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 995.

(1) Texte de Michel del Castillo, *Colette Destins de femme*, Paris, La Défense, éd. Toit de la grande Arche, octobre 1999, p. 64.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *op. cit.*, tome III, p. 1023.
(3) Claude Pichois, préface des *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, XXI.

En effet, c'est encore sous couvert d'un masque qu'elle écrit ses deux premiers articles dans *Le Matin,* le 2 décembre 1910 et le 13 janvier 1911, avant de se dévoiler le 17 janvier de la même année soit quatre jours après : « C'est moi » : Colette Willy.[3] Ainsi, bien qu'elle soit désormais connue et justement parce qu'elle l'est, le paravent de la fiction - Colette mêlant adroitement réalité et fiction- ne permet pas au lecteur de démêler le vrai du faux.

Colette utilise, on l'a vu, à bon escient, le motif du double afin de mieux se connaître tout en se préservant d'un lecteur trop indiscret. Elle en use également d'elle-même comme d'un double et il ne faut pas s'y tromper, la métalepse [1]de la figure de l'auteur dans son texte est elle-même l'effet d'une mise en scène savamment orchestrée. Dans *l'Etoile Vesper,* on mesure à quel point Colette a conscience de s'adresser à des lecteurs réels. Elle souligne l'autonomie qu'acquièrent ses personnages une fois livrés à la publication. Le lecteur s'en empare et les fait siens, c'est le cas de "Chéri":"Je vis leur Chéri, qui n'était certes pas le mien ni celui de Léa." Loin de le déplorer, elle s'en réjouit concernant "Chéri":"Mais que chacun modèle Chéri à sa guise, n'est-ce pas justement ce que j'ai voulu ?"[2] Elle est plus réticente lorsque c'est d'elle dont il s'agit et qu'on la cherche toute vive entre les pages de son roman.[3] D'ailleurs, elle s'étonne des limites aisément franchies par des lecteurs qui n'hésitent pas à donner leur avis: "Un peu ternes vos « souvenirs », un peu las. On aimerait sentir plus d'émotion, plus de tendresse, dans vos dialogues avec le "meilleur ami".[4]

---

(1) « La métalepse de l'auteur, déjà décrite par la rhétorique classique, est un procédé par lequel un locuteur ou un scripteur feint de s'intégrer à ce qu'il ne fait que raconter ou décrire. » Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, éd. Dunod, 1994, p. 134.
(2) Colette, *Le Fanal bleu, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 843.
(3) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 341.
(4) Colette, *Le Fanal bleu, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 1017.
(5) *Ibid,* p. 1018.

Elle signale tout de même afin de dissiper tout malentendu: "Je ne cite pas pour déplaire, mais pour faire connaître par quels moyens directs, au besoin impératifs, le lecteur se met en communication avec l'écrivain."[5] Cela n'a rien pour surprendre dans la mesure où Colette, à la fin de sa vie, a accédé au rang de « bien indivis » selon sa propre expression [6]. N'est-ce pas d'ailleurs pour des raisons analogues que Julia Kristeva retient le titre, *Notre Colette*, pour un ouvrage composé de regards croisés sur l'écrivain ? C'est en tout cas l'impression qui est la nôtre à la lecture de la première phrase de l'introduction : « En 2004 sera célébré le 50ème anniversaire de la mort de l'écrivain, qu'on appelait de son vivant « notre Colette », un mythe national. » [1] Elle se plaisait, en définitive, à ce rôle de bonne dame du Palais-Royal, apportant son expérience sur des sujets divers assez éloignés de la littérature [2], distillant ses conseils aux lectrices de *Marie-Claire* [3] ou vantant encore « les grands crus de nos régions » [4]. Et si Colette semble avoir tant de mal à poser la plume dans son dernier livre *Le Fanal bleu*, n'est-ce pas parce qu'elle mesure tout ce que l'écriture lui a apporté, amour et reconnaissance du public, quand elle écrit ? : "Toute ma vie, je me

---

(6) *Ibid*, p. 1005.

(1) *Notre Colette* (colloque tenu à l'Université Paris VII, les 25 et 26 avril 2003), sous la direction de Julia Kristeva (avec les contributions d'Alain Brunet, Edmonde Charles-Roux, Guy Ducrey, Jacques Dupont, Julia Kristeva, Valentine Ley, Michel Mercier, Claude Pichois, Yannick Resch et Judith Thurman), Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 9.
(2) Colette, *Le Fanal bleu, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 1015.
(3) Michel Mercier nous informe que Colette livra vingt-sept textes à *Marie Claire* de 1939 à mai 1940. Michel Mercier "Colette et *Marie Claire*" in *Antagonisme*s, éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de Rennes, collec. Cahiers Colette, n° 22, 2000, p. 55.
(4) Trois versions célèbrent "le bourgogne": deux exemplaires publicitaires dans *Le Bien public* (29 avril 1955) et *Vu*, la version finale exempte des références publicitaires se trouve dans « En Bourgogne », in *Prisons et paradis, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, pp. 711-714.
(5) *Colette, L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome IV, p. 881.
(6) Guy Ducrey, "Colette et la photographie" in *Notre Colette*, sous la direction de Julia Kristeva, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2004.
(7) Le mot *réserve* est en italique dans son analyse et suivi du commentaire mis entre parenthèses : (grand terme colettien !).

suis donné beaucoup de peine pour des inconnus. C'est qu'en me lisant ils m'aimaient tout à coup, et parfois ils me le disaient." (5)

L'étude de Guy Ducrey (6) s'insère également parfaitement dans notre propos dans la mesure où, recensant les différentes photographies la figurant à différentes périodes de sa vie, il perçoit l'expression identique de son visage empreinte de gravité. Il en déduit une pose par laquelle Colette tendrait à exprimer une sorte de "réserve" (7)que doit conserver selon elle, l'écrivain dans ses écrits. Après une comparaison judicieuse avec les animaux et la danseuse, Guy Ducrey en arrive à la conclusion :

> Qu'est-ce à dire au juste ? Très précisément ce que disaient la chatte tout à l'heure, et la danseuse avant elle : que l'on ne conquiert l'affection d'un public, et le monde, qu'à mesure de le priver de la part la plus intime, la plus retirée, la plus précieuse. Et tel est aussi le secret exact de la photographie pour Colette : il faut être devant le photographe comme une danseuse devant son public, ou comme une bête devant les hommes : c'est-à-dire pleinement donnée (et l'on sait combien Colette s'y donna), mais aussi et à proportion, retirée derrière les traits graves d'un visage inexpressif.(1)

Mais par delà cette volonté de préserver son intimité, il existe une autre cause à ce souci de distanciation : la peur des représailles. Colette en a parfaitement conscience et en fait part dans son métadiscours. Alors qu'elle accède à une pleine maîtrise de son art, elle prend son lecteur à témoin, dans "Le Tendron", de la difficulté à laquelle elle se heurte pour le choix d'un nom:

> Vous qui n'avez aucun sujet de rester à Paris, disais-je en mai 1940 à mon vieil ami, – comment vais-je l'appeler? mettons Chaveriat, oui, Albin Chaveriat; les Chaveriat sont assez nombreux en France, venus du Pays basque, enracinés dans la Franche-Comté et

un peu partout, pour qu'aucun d'eux ne réclame contre l'usage que je fais de son nom […].[2]

2) L'affirmation de soi

- l'héritage immatériel

Nul ne peut contester, à la lecture du livre *Sido*, que Colette n'ait pas compris le rôle inconscient joué par son père dans sa venue à l'écriture: "C'est lui qui se voulait faire jour, et revivre quand je commençai, obscurément d'écrire".[3] Elle parle même d'"héritage immatériel"[4]. La mise en scène vécue ou inventée par Colette est en cela édifiante lorsqu'elle fait dire à la voyante: "Parce que vous représentez ce qu'il aurait tant voulu être sur la terre. Vous êtes justement ce qu'il a souhaité d'être, lui, il n'a pas pu." [1] Cette prise de conscience fait suite à une découverte inopinée qu'elle relate, avec force détails, quelques lignes plus loin:

Deux cents, trois cents, cent cinquante pages par volume; beau papier vergé crémeux ou "écolier" épais, rogné avec soin, des centaines et des centaines de pages blanches… Une œuvre imaginaire, le mirage d'une carrière d'écrivain.[2]

Son frère médecin s'en servit donc pour écrire ses ordonnances. Sa mère en fit un usage domestique : "pour les côtelettes en papillotes", "pour tapisser les tiroirs" ; au-delà de "la dérision" qu'on pourrait y percevoir au premier abord, Colette interprète *a posteriori* "cette fièvre destructrice" de la mère comme une manière pour Sido "d'anéantir la preuve d'une impuissance" [3]. Mais force est de constater avec Colette que c'est à elle-

(1) Guy Ducrey, "Colette et la photographie", *op. cit.*, p. 101.
(2) Colette, "Le Tendron", in *Le Képi*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 353.
(3) Colette, "Le Capitaine", in *Sido*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 517.
(4) *Ibid*, p. 532.

(1) Colette, "Le Capitaine", in *Sido*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 530.
(2) *Ibid*, pp. 531-532.
(3) *Ibid*, p. 517.
(4) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 995.

même qu'est dévolue la fonction la plus essentielle dans le processus de réparation face à l'impuissance du père puisque c'est elle qui couvrit de sa belle écriture à ses débuts, des pages ressemblant à celles du père. Les propos qu'elle tient dans son livre de souvenirs, *Mes Apprentissages,* recoupent en cela ceux que l'on trouve dans le livre *Sido*:

> Mais, ayant retrouvé chez un papetier et racheté des cahiers semblables à mes cahiers d'école, leurs feuillets vergés, rayés de gris, à barre marginale rouge, leur dos de toile noire, leur couverture à médaillon et titre orné *Le Calligraphe* […]. (4)

pour ajouter dans *Sido*: "Est-ce là que je pris le goût fastueux d'écrire sur des feuilles lisses, de belle pâte, et de ne point les ménager?" (5)

Dans "La Cire verte", Colette témoigne, encore, de "sa manie paperassière" qui lui vient, dit-elle, de son père. Et tandis que Sido offre à sa fille "la fameuse cire verte" qu'elle a subrepticement subtilisée sur le bureau du Capitaine, ne peut-on concevoir cette cire comme emblématique de la transmission scripturale du père à la fille ? Les paroles de Sido insistent d'ailleurs sur l'idée de transmission:

> C'est, me dit Sido, une cire très vieille, et tu vois qu'elle est sablée d'or. Ton père l'avait déjà quand nous nous sommes mariés; il la tenait de sa mère, et sa mère affirmait que c'était une cire dont s'est servi Napoléon Ier. Mais il faut considérer que ma belle-mère mentait chaque fois qu'elle ouvrait la bouche, alors… (1)

Pour autant, son avènement à l'écriture ne se limite pas seulement à sa redécouverte de ce père "mal connu, méconnu". La contribution de son premier mari, on l'a vu, n'est pas à négliger. Mais alors que nous avions montré que la publication de *Claudine à l'Ecole* aurait été problématique sans le soutien de Willy, nous aimerions, maintenant, mettre en avant que son rôle dépasse largement cet aspect pragmatique. Ainsi, dans *Mes*

---

(5) Colette, « Le Capitaine", in *Sido, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 532.

(1) Colette, « La Cire verte » in *Le Képi, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 387.
(2) Colette, *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 1032.

Apprentissages, Colette témoigne de la présence de "nègres" qu'employait Willy afin qu'ils écrivent pour lui. Le livre passait de main en main jusqu'à ce que Willy le jugeât apte à la publication. Après quoi, il le signait sans faire, bien évidemment, mention de ses "nègres". Colette fut l'un d'entre eux; elle cite beaucoup d'autres noms: Curnonsky, Paul Barlet, Vuillemorz, Pierre Veber, Jean de Tinan… ses « nègres » étaient répartis en de véritables « ateliers ». Mais ce n'est pas là ce qui retient véritablement notre attention mais plutôt la spécificité qu'accorde Colette à "M. Willy" comme elle l'appelle:

> Si le" cas Willy" était seulement celui d'un homme ordinaire, qui appointait des écrivains et signait leurs œuvres, il ne mériterait qu'une brève attention. Il y aura toujours assez de faméliques dans notre métier, malheureusement, pour que l'emploi de "nègre" ne se perde point […].(2)

Nous aurions tendance à concevoir cette glose comme une prétérition : alors qu'elle est personnellement impliquée par l'usage mercantile que Willy faisait subir à ses nègres, comment interpréter ces observations autrement que comme un moyen de laisser au lecteur le soin d'en concevoir toute l'horreur? Toujours est-il que ce commentaire laisse la place à l'étrangeté du "cas Willy", cette pratique supposant chez lui beaucoup plus d'angoisse qu'il n'y paraît au premier abord. Willy était atteint selon Colette, de « déflocquement », phénomène qu'elle décrit comme "semblant fondre les os, dénouer tous les ressorts de la volonté » (1) en d'autres termes d'impuissance littéraire. Sachant cela, nous ne saurions mettre sur le compte

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p.1036.
(2) Dans son *Discours de Réception à l'Académie royale belge de langue et de littérature françaises* entre-autres…
(3) Rita Labrosse, *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de Colette*, thèse présentée pour le doctorat d'Université devant la Faculté des lettres de Nice, mai 1968.
(4) Evelyne Carle-Brun, *Colette, Chemins vers l'écriture*, thèse de doctorat sous la direction de Nicole Ferrier-Caverivière, Université de Paris-Sorbonne Paris IV, 1999.
(5) Josette Rico, *Colette ou le désir entravé*, Paris, éd. L'Harmattan, 2004.
(6) Anne Ancelin Schützenberger, *Aïe, Mes Aïeux*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1993, Nouvelle édition 2001.

du « hasard » - comme Colette le fait dans *Mes Apprentissages* et ailleurs [2] - sa venue à l'écriture. La figure du mari semble redoubler celle du père et la place dans la position de celle qui doit réparer l'impossibilité masculine d'écrire. Rita Labrosse en son temps (1968) [3] mais aussi Evelyne Carle-Brun [4] ou encore récemment en 2004, Josette Rico [5] s'accordent à voir dans l'acte scriptural de Colette un acte compulsif tendant à réparer la double impuissance du père et du mari. Mais là où les critiques parlent de « processus de répétition », le terme moderne d' « hérédité psychologique » employé par Anne Ancelin Schützenberger [6] nous paraît tout à fait approprié. L'hérédité psychologique consiste, en ce sens, à reproduire des actes ou des désirs demeurés secrets de parents proches ou éloignés dont nous ne sommes pas toujours conscients. La quatrième de couverture nous informe qu'Anne Ancelin Schützenberger pratique « une thérapie transgénérationnelle psychogénéalogique contextuelle » :

> En langage courant, ceci signifie que nous sommes un maillon dans la chaîne des générations et que nous avons parfois, curieusement, à « payer les dettes » du passé de nos aïeux. C'est une sorte de « loyauté invisible » qui nous pousse à répéter, que nous le voulions ou non, que nous le sachions ou pas, des situations agréables ou des évènements douloureux. Nous sommes moins libres que nous le croyons, mais nous avons la possibilité de reconquérir notre liberté et de sortir du destin répétitif de notre histoire, en comprenant les liens complexes qui se sont tissés dans notre famille. (C'est nous qui soulignons.)

Pour notre part, bien que le livre de Josette Rico, *Colette ou le désir entravé,* ne manque pas d'intérêt, surtout dans sa première partie, nous ne

saurions la suivre lorsqu'elle fait remonter l'origine de la paralysie de Colette au sentiment identificatoire qu'elle éprouve face à l'amputation de son père. Par contre, nous pensons que l'infirmité dont elle souffre à la fin de sa vie la rapproche de ce dernier. La tristesse d'amputé qu'elle décelait derrière la gaieté d'apparat du capitaine, dans *Sido,* trouve un prolongement remarquable dans son dernier livre, *Le Fanal bleu*:

> Je tiens, d'un grand homme politique qui était boiteux, un aveu que je n'ai pas trouvé obscur, quoique en ce temps je ne fusse qu'agréablement valide.[…] Je lui demandai un jour, par malice et représailles, s'il imaginait ce que peut-être une existence dévastée par une pensée unique, et je fus étonnée de la réponse qu'il me fit:
>
> "Très bien, répliqua-t-il promptement, puisque toute ma vie, tous les jours, et presque à chaque heure, je me suis rappelé que j'étais boiteux." (1)

Toujours est-il que c'est sans doute cela qui expliquerait qu'elle ne ressente pas au début, ce besoin d'écrire comme quelque chose lui appartenant en propre puisqu'il appartient à un autre, en l'occurrence à son père (redoublé par la figure du mari). Alors que Jacques et Eliane Lecarme insistaient précédemment sur « le modèle libératoire » (1) que constituait le père, bien plus que la mère, dans l'accès à l'écriture pour la fille, l'on peut se demander ce qu'il en est concernant Colette. Selon Colette Cosnier, Colette aurait pris beaucoup plus modèle sur son père que sur sa mère. Elle tend d'ailleurs à relativiser le modèle maternel :

> Colette célèbre Sido, sa mère - « mon modèle », écrit-elle dans *La Naissance du Jour* -, mais elle ne calque pas sa vie sur celle de ce modèle. Se réclamer de Sido, oui, mais le plus tard possible au moment où l'on ne risque plus rien ! (2)

---

(1) Colette, *Le Fanal bleu, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, pp. 968-969.

(1) cf. 3ème partie : L'Autobiographie à l'ère du soupçon dans l'œuvre de Colette, II) Au-delà de l'autobiographie canonique 1) L'autobiographie des femmes.
(2) Colette Cosnier, *Le Silence des filles, De l'aiguille à la plume, op. cit.*, pp. 175-176.
(3) *Ibid*, p. 175.
(4) Colette, « Le Capitaine », in *Sido, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 521.

Du père, par contre : « Surtout à ses débuts d'écrivaine, elle veut suivre les traces de son père. » [3] Pour notre part, nous établissons une sorte de complémentarité entre les deux modèles. Colette ne tendait-elle pas à nous le signifier par l'entremise d'un objet emblématique tel que « la cire verte » ? Il serait bon, en effet, de rappeler que le capitaine ne l'offre pas en main propre à sa fille mais que c'est Sido qui présente la fameuse cire appartenant au capitaine, à Colette-enfant. L'auteur l'a très bien montré dans *Sido* lorsqu'il dit que son père connaissait le nom savant des éléments naturels alors que la connivence de sa mère avec la nature relevait du domaine de l'indicible. [4] Ainsi, sa mère représente selon nous, l'ouverture au monde que la fille aurait pour mission, selon ses propres termes, de prolonger.[5] Là justement intervient le rôle du père qui lui donne accès au monde du langage. Ne la surnommait-il pas « Bel-Gazou » quand elle était petite, ce qui signifie, « beau langage » en provençal? Et n'était-ce pas à elle qu'il confiait le soin de critiquer le peu de vers qu'il écrivit. [1] Mais là encore, pour que le modèle ait fonction libératoire et non captatrice, cela suppose que le modèle à égaler ne soit pas inatteignable. Christine Planté partage cet avis lorsqu'elle distingue les filles d'écrivains…

> La fille […] semble placée en position privilégiée pour recueillir l'affectueuse expérience et les lumières d'un père écrivain. Sénancour, Nodier, Gautier, Hérédia - entre autres - eurent des « filles auteurs » ; certaines eurent leur heure de célébrité, aucune toutefois ne laisse une œuvre qui nous semble encore aujourd'hui digne d'intérêt.

des filles dont le père posséda des capacités intellectuelles indéniables :

---

(5) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 304.

> Les récits d'enfance et de jeunesse écrits par de nombreuses femmes reconnues comme écrivains témoignent d'un attachement particulier à la figure du père, souvent idéalisée, surtout s'il est mort jeune, et jouant un rôle décisif dans la formation intellectuelle. C'est le cas chez Mme de Staël, chez George Sand, Flora Tristan, ou Daniel Stern ; mais le père alors, même s'il s'agit d'une personnalité connue, n'était pas un écrivain. Modèle d'identification et référence possible, il ne constituait donc pas une ombre écrasante dans l'espace littéraire, à laquelle elles seraient sans cesse référées. Car, en littérature, il semble être tout aussi, voire plus difficile, d'être une héritière que d'être un héritier.(2)

Ce qui fut le cas de « la grande Colette » mais pas de sa fille qui souffrit de l'ascendant de sa mère sur elle. Ce dont témoigne Michel del Castillo :

> Elle (Colette de Jouvenel) possédait trop de talents, mais qu'elle semait à la ronde, hantée par la secrète conviction de son indignité. Elle se débattait contre une ombre qui, toujours, la rejetait dans l'obscurité. Tout ce qu'elle entreprenait, la Mère l'avait fait : en mieux. Y compris, l'amour et la haine, et de toutes les façons.(3)

Mais aussi Arlette Louis Dreyfus (qui est la fille qu'Henry de Jouvenel a eue avec la femme qui a succédé à Colette) :

> Quand nous nous sommes revues, au début des années 1960, je lui ai reproché vivement de ne pas avoir continué à écrire. Elle m'a répondu : « Comment voulais-tu que j'écrive ? Ce n'est pas possible lorsqu'on est la fille de Colette. (1)

---

(1) Colette, "Le Capitaine" in *Sido*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 517.
(2) Christine Planté, *La petite Sœur de Balzac*, *op. cit.*, pp. 134-135.
(3) Michel del Castillo, "De Jouvenel à Colette" in *Avers et Revers*, éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de France, collec. Cahiers Colette, n° 10, 1988, p. 8.

(1) « Entretien avec Arlette Louis-Dreyfus » in *Eclats et Reflets*, éd Société des amis de Colette, Presses universitaires de France, collec. Cahiers Colette, n°16, 1994, p. 103. A titre anecdotique, Arlette épousa le fils de son beau-père, Renaud, son beau-frère par alliance. Comme elle le dit elle-même, « sa mère a donc épousé le père et elle, le fils. »
(2) Anne de Jouvenel, *Colette, Lettres à sa fille 1916-1953*, *op. cit.*.
(3) Interview d'Anne de Jouvenel par Macha Méril in Bonus du film de Gérard Poitou-Wéber *Colette* (TF1-1985) avec Clémentine Amouroux dans le rôle de Colette dans la première partie et Macha Méril dans la seconde.

Quant à la petite fille d'Henry, Anne de Jouvenel, elle avoue que l'édition des lettres de Colette à sa fille [2] doit sa naissance à la volonté qui était la sienne de rendre hommage à sa tante :

> L'édition de cette correspondance a vu le jour vingt ans après la mort de ma tante. J'ai fait cela pour ma tante. Elle n'existait pas. Elle a été effacée par sa mère. Colette, grand écrivain, n'a pas besoin de moi. Mais Bel Gazou a peut-être besoin de moi. [3]

Le lapsus entre « dette » et « date » dans les paroles qui suivent ce discours (nous avons fait le choix de ne pas les retranscrire car elles étaient de moindre intérêt pour notre propos) sont encore très révélatrices en ce qu'elles entérinent le sentiment qui est le nôtre à savoir que, par l'entremise de la publication de ce livre de correspondance, Anne de Jouvenel a certainement eu l'impression de payer sa dette envers un être qu'elle jugeait digne de valeur.

Ainsi, la rencontre de Colette avec l'écriture n'est pas aussi fortuite qu'on aurait pu le penser au premier abord ; mais elle-même ne se plaisait-elle pas à nous le laisser supposer? D'ailleurs, à y regarder de plus près, le discours d'anti-vocation clamé dans "La Chaufferette" nous paraît quelque peu habile: "Non, je n'ai pas eu 19 ou 20 pour un devoir de style, entre douze et quinze ans !" [1] Il se trouve justement que Melle Terrain ne tarit pas d'éloges sur les facilités de Colette dans le domaine de la littérature française. Jean Larnac rapporte même que Colette obtint 14/20 en composition française, au brevet, la meilleure note de la cession. [2] Et lorsque Evelyne Carle-Brun s'appuie sur l'interview de Colette accordée à Paul Leroy, en 1936, pour en déduire que "ces exercices scolaires imposés

---

(1) Colette, "La Chaufferette", in *Journal à Rebours, Œuvres complètes, op. cit.,* tome IV, p. 175.
(2) Jean Larnac, *Colette, sa vie, son œuvre*, éd. S. Kra, 1927.

ne témoignaient d'aucun désir personnel d'écriture" [3] de la part de l'auteur, elle nous semble faire fausse route accordant crédit à un auteur dont l'intérêt n'est pas toujours de nous mener vers le chemin de la clarté.

- une identité d'écrivain

Par delà l'écriture de soi, nous nous demanderons dans ce paragraphe si ce n'est pas l'écriture en soi qui a mené Colette vers son identité, pour reprendre l'idée de Michèle Sarde, qui a aidé en quelque sorte " à conquérir un nom à celle qui n'en avait pas [4] et ce, à une époque où être une femme constitue un frein à la réalisation de son individualité propre.

L'intérêt que Colette porte au « journal » ne nous paraît pas, en effet, étonnant à l'aune de ce que nous avons vu. Il possède une forme fragmentaire à rebours de l'aspect globalisant de l'autobiographie académique, plus apte selon elle, à épouser les distorsions du réel. Ainsi, pour Philippe Lejeune :

> L'autobiographie est avant tout *un récit rétrospectif et global*, qui tend à la synthèse, alors que le journal intime est une écriture quasi contemporaine et morcelée, qui n'a aucune forme fixe. [1]

De plus, le journal permet une ouverture sur l'avenir, ce qui n'est pas le cas de l'autobiographie pour laquelle « les jeux sont faits lorsqu'on l'écrit » selon l'expression de Jacques Lecarme que nous avions relevée précédemment [2] et gratifiée de « genre posthume » [3] par Serge

---

(3) Evelyne Carle-Brun, *Colette, Chemins vers l'écriture*, thèse, *op. cit.*, p. 21 : H. Maugard, *A Paul Leroy dans Femmes d'aujourd'hui. Colette/ Lucie Delarue-Mardrus*, Rouen, 1936, p. 37.
(4) *Histoire d'une femme sans nom* est le sous-titre de la biographie de Michèle Sarde sur Colette. Michèle Sarde, *Colette, libre et entravée*, Paris, éd. Stock, 1978.

(1) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 24.
(2) 4ème partie : L'Autofiction comme recherche de l'authenticité chez Colette, I) De L'autobiographie à l'autofiction, 1) L'énonciation b/ espace et temps.
(3) Serge Doubrovsky, « Introduction à la lecture » in *Autobiographie & Avant-garde*, Paris, éd. Armand Colin, 1997, pp. 133-134.

Doubrovsky. De par le fait que le journal suppose l'usage du présent et non plus des temps du passé comme pour l'autobiographie, Pierre-Alexandre Sicart dans sa thèse datant de 2005 intitulée *Autobiographie, Roman, Autofiction*, met en avant sa dimension autofictionnelle, sans y voir pour autant une autofiction :

> Nous avons tenté une première distinction entre autofictions et textes qui, sans être des autofictions au sens propre, n'en sont pas moins autofictionnels. Nous nous sommes ainsi aperçus (sic)[4] que même le journal intime (ou plutôt le journal *extime* [5]) pouvait avoir une dimension autofictionnelle. [6]

Ainsi, en conséquence, il serait bon de se demander si Colette n'attribue pas à l'écriture une fonction analogue à celle du double qui est la fonction du miroir. En effet, qu'en est-il chez elle de l'écriture de soi? Le genre retenu dans le cycle des *Claudine* est en cela éclairant. Claudine aspire, dès le premier *Claudine*, à écrire son journal et même si ce souhait n'est que partiellement réalisé dans *Claudine à L'Ecole*, il prend son essor dans *Claudine en Ménage*. L'auteur effectue d'incessants retours en arrière sur des scènes délictueuses, qui, une fois remémorées, perdent en précision et permettent l'éviction de détails jugés trop scabreux. C'est néanmoins *Claudine s'en va* qui s'apparente le plus à un journal, non que contrairement aux autres il soit daté, mais les passages décrivant Annie attablée à l'écriture de son journal sont nombreux.[1] Le sous-titre de *Claudine s'en va* est en

---

(4) pluriel de modestie ; d'où « aperçu » et non « aperçus ».
(5) Pierre Alexandre Sicart entend par journal « extime », un journal qui, à l'inverse du journal intime tourné vers soi, expose sa vie privée à autrui.
(6) Pierre-Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction*, thèse en cotutelle, *op. cit.*, p. 67.

(1) Colette, *Claudine s'en va*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, pp. 592, 640 entre autres.
(2) *Ibid*, p. 592.

cela évocateur: (*Journal d'Annie*). Sa mise entre parenthèses contribue d'ailleurs à lui conférer une valeur explicative. La fonction du journal est en effet, mise en avant et clairement appréhendée par Annie: "Depuis que je rédige ce journal, je me vois apparaître, chaque jour, un peu plus nette comme un portrait noirci qu'une main experte relave..." [2] Pourtant la réserve émise par Danielle Deltel nous semble de bon aloi: "La fonction du journal intime comme miroir de soi-même est signalée dans le roman, mais la réalisation reste à l'état d'ébauche". La critique l'explique de la sorte:

> Ce qui s'esquisse ici, c'est une autre forme de face à face avec soi: la rêverie sur soi, conduite dans la solitude. Annie va même jusqu'à opposer la tenue du journal à l'authentique rencontre avec soi-même: "Il vaut mieux, cent fois mieux, radoter sur ce cahier et écouter Calliope et Claudine, que m'attarder seule, dangereusement avec moi-même. »[3]

Annie, suggérant ici son peu de prédilection pour la tenue d'un journal qu'elle compare à "un radotage sur un cahier", se fait le porte-parole de l'auteur. Colette s'est prétendue, en effet, incapable de l'élaborer dans *Le Fanal bleu*:

> Je voulais que ce livre fût un journal. Mais je ne sais pas écrire un vrai journal, c'est-à-dire former grain à grain, jour après jour, un de ces chapelets auxquels la précision de l'écrivain, la considération qu'il a de soi et de son époque, suffisent à donner du prix, une couleur de joyau.[1]

---

(3) Danielle Deltel « Assise en face de moi-même: naissance d'une écriture de soi », in *Le Génie créateur de Colette* (Colloque à la Sorbonne et à l'INRP, 1er et 2 juin 1992), éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de Rennes II, collec. Cahiers Colette, n° 15, 1993, pp. 64-65.

(1) Colette, *Le Fanal bleu*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome IV, p. 966.
(2) Nous conférons la précision de l'adjectif " intime" au terme générique "journal" dans la mesure où, pour ce qui concerne les faits d'actualités de son époque, Colette a toujours préféré s'en tenir à l'écart.
(3) Danielle Deltel "Assise en face de moi-même: Naissance d'une écriture de soi", *op. cit.*, p. 67.

En fait, les doubles semblent remplir beaucoup mieux pour elle la fonction dévolue au journal intime [2] qui est de parvenir à une meilleure connaissance de soi. Nous sommes d'accord pour dire avec Danielle Deltel que les doubles sont conformes au "principe esthétique" de Colette qui est de "montrer plutôt que dire" [3]. Mais plus que d'esthétique, nous parlerons, en ce qui nous concerne, d'authenticité. "Les doubles", on l'a vu, sont pourvus d'une autonomie plus grande que celle de l'abstraction. Ils permettent également, rappelons-le, d'éviter les indiscrétions que ce soit tant sur le plan de la vie privée de l'auteur que sur celle de ceux dont il parle.

Avec *La Vagabonde*, Colette semble franchir le pas. Ce livre fait figure, selon nous, d'un véritable plaidoyer en faveur de l'écriture et fait fi des réserves émises sur l'écriture de soi que l'on vient de mettre en avant. Alors que la deuxième partie de *La Vagabonde* s'achevait sur le départ en tournée de Renée Néré, la dernière partie du livre n'est composée que des lettres que cette dernière adresse à l'amoureux qu'elle a laissé derrière elle, Maxime. Certains critiques l'ont d'ailleurs comparée à un véritable monologue intérieur en ce sens que la parole n'est pas attribuée à Maxime qui doit se résigner à l'éloignement de Renée. Véritable retour sur soi au départ (mais cette étape n'était-elle pas nécessaire pour que cette prise de conscience ait lieu?), l'écriture, à la fin, devient ouverture au monde, comme si, ainsi qu'elle le dit:

> il n'y avait pas de soin plus impérieux, dans (sa) vie, que de chercher des mots, des mots pour dire combien le soleil est jaune, et bleue la mer, et brillant le sel en frange de jais blanc […] comme s'il n'y avait d'urgent au monde que (son) désir de posséder par (ses) yeux les merveilles de la terre! [1]

---

(1) Colette, *La Vagabonde*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 1221.
(2) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III p. 286.

Ce n'est donc pas l'écriture sur soi mais par delà elle, l'activité de l'écriture elle-même qui permet à Colette de s'accomplir. Lorsqu'elle déclare dans *La Naissance du Jour* : "Voilà que, légalement, littérairement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien."[2], l'on comprend à quel point son identité est liée à l'écriture. Et bien que Colette soit son nom patronymique, l'on a presque l'impression qu'elle le fait résonner comme un prénom. C'est d'ailleurs ce prénom qu'elle choisira pour sa fille unique. Jacques et Eliane Lecarme ont perçu, à ce propos, que le prénom est encore le seul moyen pour la femme d'affirmer son identité indépendamment des noms de famille quand ils déclarent dans *L'Autobiographie*, s'appuyant sur une citation de Marguerite Yourcenar :

> Parce que le prénom, c'est très *moi*. Je ne sais pas pourquoi; on s'imagine mal avec un autre prénom. Peut-être parce qu'on l'a le plus souvent entendu, enfant. Après tout, un nom de famille, on ne l'écrit guère jusqu'à ce qu'on soit arrivé à l'âge des chèques et des papiers officiels.[3]

Ils en déduisent finalement que "cette phrase à portée générale vaut sans doute encore plus pour les femmes, chez qui le prénom reste le noyau stable de l'identité".[4] Aussi Colette tend-elle, à travers *La Naissance du Jour*, à affirmer son identité d'écrivain. Comme nous l'avons déjà constaté auparavant, l'épigraphe, placée en ouverture du livre, se situe également dans le texte même. Mais Marie-Françoise Berthu-Courtivron nous informe qu'à l'origine, elle était située dans la première partie, au terme d'un long recensement de ses amours passés et suivie d'une lettre maternelle, comme si elle avait valeur d'hommage à la mère et tendait à effacer l'homme. Dans la version définitive, "la dédicace aux amants est déplacée, insérée au milieu

---

(3) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.,* p. 112.
(4) *Ibid.*

de la version finale et allégée des allusions trop personnelles." [1] Ainsi, la première version tendrait à nous faire comprendre que "le modèle à atteindre est Sido" tandis que dans la version finalement retenue, le modèle à suivre aurait changé d'objet puisqu'il s'agirait désormais de l'écrivain ; la critique nous éclaire sur ce point :

> Or ce passage lui donne une tout autre dimension: le modèle recherché est celui de l'écrivain idéal qui aura réussi, non pas à se passer de l'amour mais grâce à son art, à remettre en perspective ses amours passées (sic) [2] et leurs servitudes. L'art idéal est de nouveau défini par rapport aux autres arts (la peinture) et s'impose comme art total. C'est également vers ce but que tend tout le récit et c'est à ce même travail de recréation que va se livrer la narratrice sur Vial après son départ, le recul nécessaire étant cette fois obtenu par le renvoi prématuré de l'homme. [3]

D'ailleurs, tout au long du livre, Colette se met en scène à l'écritoire. Elle écrit qu'elle écrit en quelque sorte. [4] Ce livre ne sera que le premier d'une longue suite d'ouvrages où Colette se montre en tant qu'écrivain. Dans "La Lune de pluie", par exemple, elle apporte ses manuscrits à une dactylographe chargée de les taper à la machine à écrire.[5]

Pour en revenir à l'article de Guy Ducrey déjà mentionné, les photographies de Colette prennent part, d'après cet article, à "sa légitimation sociale". Elle apparaît souvent à l'écritoire avec un air grave ; ce qui témoignerait du sérieux de son activité, « la femme-écrivain » posant pour la postérité:

---

(1) Marie-Françoise Berthu-Courtivron, "La mère comme dynamique de l'écriture : distanciation et identification" in *Colloque de Cerisy, 1988,* éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de France, collec. Cahiers Colette, n°11, 1989, p. 64.
(2) passés.
(3) *Ibid*, pp. 64-65.
(4) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, pp. 315, 324 entre autres.
(5) Colette, « La Lune de Pluie », in *Chambre d'hôtel, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 62.

> Il faut cependant souligner combien notre écrivain est pionnière dans cette entreprise : jusqu'à Colette, on ne semble pas en effet avoir véritablement d'*image* de la femme-écrivain en France, malgré quelques portraits de George Sand ou de Rachilde - rares au demeurant. Il appartint à Colette de modifier radicalement cette situation, en tirant un parti tout à fait audacieux de la relation photographique. Et l'on comprend mieux alors pourquoi il n'y a pas lieu, pour elle, de rire sur la photographie de soi-même à l'ouvrage: ce dont elle est l'enjeu est trop grave, puisqu'il s'agit de sa légitimation sociale.(1)

Mais alors que l'écriture lui a permis de s'accomplir pleinement, une question reste en suspens: pourquoi Colette ne fait-elle ressortir souvent que les mauvais côtés de l'écriture à savoir la souffrance qu'elle engendre chez elle? (2) Nous pensons qu'une partie de la réponse repose sur l'éthique même de sa conception de l'écrivain qui ne doit jamais se contenter et doit sans cesse se dépasser. Elle condamne de ce point de vue la suffisance des écrivains en herbe:

> Ma chance veut que je ne sache, en matière de littérature, ni patienter, ni enseigner. Qu'enseignerais-je, sinon le doute de soi, à ceux qui, dès le jeune âge secrètement infatués, s'aiment au lieu de se flageller ? (3)

C'est ce même précepte qu'elle professe à sa fille, comme on peut le constater à de nombreuses reprises dans les lettres qu'elle lui adresse. Nous nous bornerons à citer une seule d'entre elles qui illustre parfaitement ce que nous venons de dire:

---

(1) Guy Ducrey, "Colette et la photographie", *op. cit.,* p. 95.
(2) Dans *La Vagabonde*, les sentiments de l'héroïne - dont on a vu qu'à bien des égards, elle pouvait être considérée comme un double de l'auteur - sont mêlés. Par delà l'effort que l'activité d'écriture réclame, l'accent est mis, cependant, sur le plaisir qu'elle procure: "Ecrire! Plaisir et souffrance d'oisifs! Ecrire!... J'éprouve bien de loin en loin, le besoin, vif comme la soif en été, de noter, de peindre… »
(3) Colette, *Le Fanal bleu*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 1019.

> […] Mais je voudrais te faire comprendre certaines choses que j'espérais te voir comprendre de toi-même.
>
> Tu n'aimes aucun effort. Les choses que tu fais assez bien, c'est que tu les fais sans peine.
>
> Tu aimes ce qui es facile […] Ton esprit lui-même, ton intelligence d'enfant risque, en ne cherchant pas à échapper à cette voie vulgaire, de devenir l'intelligence moyenne d'un enfant quelconque.
>
> Nous ne t'avons pas mise au monde pour cela. Ton père et moi nous sommes en droit d'exiger que notre fille, - au lieu de la première petite fille venue, distraite, musarde, - soit quelqu'un. […] D'où tiendrais-tu cette absence de caractère, cette similitude avec cent, mille petites filles d'ici et d'ailleurs? J'attends que quelque chose de ton père et de ta mère apparaisse en toi. Et je trouve que j'attends bien longtemps. Fais en sorte que cette attente ne soit pas plus longtemps déçue. (C'est Colette qui souligne.) (1)

De plus, Colette signe ici au bas de la lettre, "Colette de Jouvenel" qui est le nom de sa fille. Elle tend par là, peut-être sans s'en rendre vraiment compte, à nier l'identité de celle-ci. Entre inconscience et conscience, cette lettre en tout cas, nous pose question dans la mesure où Colette ne semble appréhender sa fille que comme reflet d'elle-même (et de son père). Reconnaissons néanmoins, en faveur de Colette, qu'elle est écrite dans des circonstances très précises qui peuvent en expliquer, en partie, le caractère virulent: la lettre laissant entendre que la petite Colette a obtenu "des mauvaises notes en conduite", la colère en est, à l'évidence, l'un des éléments déclenchants.

Mais plus encore, nous pensons qu'en s'attardant sur les nombreux maux qu'occasionne chez elle l'écriture, elle fait preuve par là d'un esprit beaucoup plus subversif qu'on ne pourrait le penser au premier abord. Alors qu'on l'a vu, l'écriture pour les femmes est difficilement admise, la femme-écrivain devant trouver de nombreux arguments pour en justifier l'existence (comme "gagner sa vie"…), Colette, lorsqu'elle met en avant le temps qu'elle passe à travailler son style, s'éloigne de la *doxa* de l'époque - tout au

---

(1) Anne de Jouvenel, *Colette, Lettres à sa fille 1916-1953, op. cit.,* pp. 58-59.

moins du discours des biens pensants - qui refuse à la femme-écrivain "d'écrire pour écrire" en d'autres termes d'écrire avec art. Christine Planté nous éclaire sur ce point:

> Dans cette question de la vérité des fictions et de leur langage, c'est aussi le rapport de l'auteur et du personnage qui est en jeu. Or, dans ce rapport, la femme n'est toujours considérée, au mieux, que comme individu psychologique, jamais comme artiste créateur, ou comme sujet d'une écriture et d'un discours. On la suppose incapable de s'arracher à son expérience vécue pour entrer dans le point de vue, la psychologie, le langage d'un autre, et derrière ses personnages, c'est toujours une forme d'autobiographie déguisée qu'on déchiffre. (1)

Nous comprenons mieux, dans ces circonstances, l'intérêt d'une nouvelle telle que "Bella-Vista" insérée dans le recueil du même nom, qui, par sa chute, montre que Colette ne se borne pas à rédiger "des autobiographies déguisées". De là même façon, la publication tardive des lettres de sa mère, ne montre-t-elle pas que le travail d'élaboration littéraire est beaucoup plus conséquent chez elle que "son écriture" ne le laisse soupçonner? (2) Pour notre part, nous pensons - et c'est ce que "ces deux coups d'éclats" nous invitent à faire - que Colette voulait que le lecteur mais aussi la critique en prennent conscience d'eux-mêmes.

Mieux, lorsqu'elle établit, dans *L'Etoile Vesper,* une comparaison entre « aiguille » et « plume », les mettant en équivalence, n'illustre-t-elle pas qu'il existe pour la femme un autre chemin que celui du foyer et des soins du ménage ?

Force est d'ailleurs de se rendre compte de l'évolution que subit le motif de la broderie dans son œuvre et que traduit fort bien les derniers mots de *l'Etoile Vesper* :

---

(1) Christine Planté, *La petite Sœur de Balzac*, *op. cit.*, p. 89.
(2) Pour une étude plus approfondie, se reporter à la 2ème partie : Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, III Un pacte autofictionnel, 2/ Les « autobiographies » romancées.

> Sur une route sonore s'accorde, puis se désaccorde pour s'accorder encore, le trot de deux chevaux attelés en paire. Guidées par la même main, plume et aiguille, habitude du travail et sage envie d'y mettre fin lient amitié, se séparent, se réconcilient… Mes lents coursiers, tachez à aller de compagnie, je vois d'ici le bout de la route.(1)

Au début, c'est certain, Colette aura tendance à la rejeter comme attribut de la féminité dans ce qu'elle peut avoir de plus servile. Dans *L'Etoile Vesper,* se remémorant son passé, elle parle d'elle effectivement comme d'« un garçon qui coud »(2). Elle définissait d'ailleurs, quelques pages auparavant, sa grossesse comme une grossesse d'homme en ce qu'elle refusait d'accorder le moindre de son temps à ses ouvrages de dame :

> On me portait sur un pavois de privilèges et de soins […]. « Voici le modèle des petits chaussons, vous commencerez par monter quinze mailles… »
>
> Ni quinze, ni dix. Ni broder un bavoir, ni couper une brassière, ni rêver sur la laine – neige.(3)

En refusant de se plier à de tels usages, c'est contre toute une tradition sociale profondément ancrée qu'elle s'insurge, représentée symboliquement par ce « on » impersonnel. La gradation du « plus » vers le « moins » difficile montre qu'il s'agit d'un non catégorique : même l'idée de « rêver » sur la laine-neige qui pourtant ne suppose aucun effort manuel de sa part la révulse. Elle finira par « acheter » une « sobre et pratique » layette et encore « au dernier moment ». (1)

Dans les livres de la fin de sa vie, alors que son identité d'écrivain est clairement établie, elle pourra révéler à mots couverts, le secret qui unit la

---

(1) Colette, *L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 881.
(2) *Ibid,* p. 876.
(3) *Ibid,* p. 874.

(1) Colette, *L'Etoile Vesper, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 874.

broderie à l'art de l'écriture, qui a fait l'objet précédemment de notre part de nombreuses réflexions.

Mieux cette occupation s'accorde désormais parfaitement à l'image édulcorée qu'elle voudra donner d'elle comme bonne dame du Palais Royal. C'est d'ailleurs en ce sens que nous interprétons l'image finale du documentaire de Yannick Bellon où l'on voit Colette attablée à son canevas. [2] Elle joue, selon nous, en fait, sur les deux registres. De loin, l'on pourrait supposer une vieille dame comme une autre mais en même temps l'air énigmatique qu'elle prend suggère que l'ouvrage auquel elle s'adonne est plus mystérieux qu'il n'y paraît : n'est-il pas la métaphore de l'art scriptural ?

Mais alors qu'on a longuement évoqué, dans une précédente sous-partie, les aspects qui rapprochent la broderie de l'écriture, nous aimerions maintenant mettre en avant ce qu'un tel point de vue peut avoir de subversif.

Comme un prolongement au livre de Colette Cosnier, *L'Etoile Vesper* renverse le modèle de la femme attablée à la couture: "Et si la couseuse allait se muer en poétesse?" s'interroge Colette Cosnier.[3] Colette s'inscrit tout à fait dans cette problématique lorsqu'elle montre, à plusieurs reprises, que la couture laisse l'esprit vagabonder librement. Elle lui dédie d'ailleurs un chapitre de *La Maison de Claudine*, "La Couseuse", qui mérite qu'on s'y arrête à cet égard. Dans "La Couseuse" donc, alors que les amies de Colette se réjouissent à l'idée que Bel-Gazou pratique la couture, cette première adopte une attitude paradoxale:

> Alors mes amies l'applaudisent:
>
> "Regarde là! Est-elle sage! A la bonne heure! Ta maman doit être contente!"
>
> Sa maman ne dit rien - il faut maîtriser les grandes joies. Mais faut-il les simuler? J'écrirai la vérité: je n'aime pas beaucoup que ma fille couse.[1]

---

(2) « Yannick Bellon filme Colette » (1952-30mn), *op. cit.*.
(3) Colette Cosnier, *Le Silence des Filles, De l'aiguille à la plume*, *op. cit.*, p. 226.

La narratrice procède par gradation vers la révélation de ce qu'elle ressent. Nous décelons en la reprise de "sa maman" une certaine connotation de rejet ainsi qu'une valeur d'antiphrase à « il faut maîtriser les grandes joies » à la lumière de l'interrogation oratoire qui suit « Mais faut-il les simuler ? ». Au terme de celle-ci, le ton plus personnel qu'elle emprunte (elle passe de « sa maman » à « je ») permet le dévoilement de sa pensée : « J'écrirai la vérité. » Elle avoue enfin son peu de prédilection pour l'activité de sa fille. Elle en donne la raison plus loin:

> Mais Bel-Gazou est muette quand elle coud. Muette longuement, et la bouche fermée, cachant - lames à petites dents de scie logées au cœur humide d'un fruit - les incisives larges, toutes neuves. Elle se tait elle… Ecrivons donc le mot qui me fait peur : elle pense. (2)

On le voit, la raison est encore ici retardée, avec la reprise de l'adjectif "muette", la description fort minutieuse des dents entre tirets - comme pour mettre l'accent sur cette forme d'agressivité qu'elle voit poindre chez sa fille - et les trois points de suspension. Elle souligne ensuite le bien-fondé de sa peur en s'appuyant sur une tradition ancestrale. L'image est frappante: "L'autorité maternelle les liait là des années, des années, elles ne se levaient que pour changer l'écheveau de soie, ou fuir avec un passant." (1) Le rythme de la phrase, avec la reprise binaire de "des années", se veut lent et l'écrivain place sur le même plan les deux possibilités de l'alternative : la première d'entre elles est attendue, "les filles se lèvent pour changer l'écheveau" ; la deuxième n'en prend que plus de relief et n'en étonne que mieux le lecteur, "fuir avec un passant". Colette s'appuie également sur une tradition livresque. Et lorsque l'on connaît l'admiration sans borne qu'elle voue à

---

(1) Colette, "La Couseuse", in *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 1080.
(2) *Ibid*, p. 1081.

Balzac, l'on comprend que l'intertexte *Albert Savarus* du célèbre écrivain prend valeur d'argument imparable pour elle. Elle y fait allusion dans *La Maison de Claudine*: "Philomène de Watteville et son canevas sur lequel elle dessinait la perte et le désespoir d'Albert Savarus…" [2] Elle le développe dans *L'Etoile Vesper*:

> Balzac vous épie. "A quoi penses-tu, Philomène? Tu vas au-delà de la raie…" Trois points de trop sur le tracé de la pantoufle qu'elle destine à son père, et Philomène de Watteville va livrer sa préoccupation profonde et criminelle… Mais elle défait les trois points qui dépassent la raie et se remet à ourdir, dans l'invisible et le périlleux, la ruine d'Albert Savarus.[3]

Après bon nombre d'années, plus de vingt-sept ans en l'occurrence, nous constatons que l'intertexte a subi un travail d'élaboration littéraire remarquable. Elle cite Balzac et son sens aiguisé de l'observation dont la signification de la scène aurait pu échapper à "un regard ordinaire". Par delà le silence de son activité, le fil de la pensée de Philomène, en effet, n'est perceptible que par d'infimes signes: "trois points de couture". "Trois points de trop" seulement témoignent des desseins criminels qu'elle forme à l'égard de son père, "les trois points retirés" montrent que sa hargne s'est dirigée vers un autre homme: Albert Savarus.

De l'aiguille à la plume, il n'y a donc parfois qu'un pas et peut-être une voie tracée pour la femme, qui posséderait des vélléités d'écriture, dans son épanouissement personnel. Colette, en tout cas, en a montré le chemin.

---

(1) Colette, "La Couseuse", in *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 1081.
(2) Colette, "La Couseuse" in *La Maison de Claudine*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome II, p. 1081.
(3) Colette, *L'Etoile Vesper*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. 879.

III) Plus qu'une construction une reconstruction ?

Alors que le concept d'autofiction est déjà loin de faire l'unanimité chez les universitaires, la définition qu'ils en donnent suit deux tendances contradictoires: Serge Doubrovsky qui est l'inventeur du mot y perçoit presque exclusivement une finalité autobiographique, ce qui n'est plus le cas de Vincent Colonna selon lequel "une autofiction repose sur la fictionnalisation de l'auteur".

Nous nous interrogerons donc, dans cette dernière sous-partie, sur le sens que revêt chez Colette l'autofiction : est-elle plus proche de Doubrovsky ou de Colonna? Mais prenant en compte la non théorisation de ce phénomène à l'époque de Colette (1870-1954) bien qu'on le trouve chez un certain nombre de ses contemporains, nous nous demanderons si, dans son cas, elle ne trouve pas intérêt à ce que le concept reste assez flou.

1) Le sens de l'autofiction chez Colette

- une conception doubrovskienne ?

Afin de percevoir les enjeux que recouvre l'autofiction chez Serge Doubrovsky, il nous paraît intéressant de nous reporter à l'un de ses détracteurs, Gérard Genette. Celui-ci dénonce la palinodie de Serge Doubrovsky qui a eu tendance à opposer l'autofiction à l'autobiographie pour finalement placer l'autofiction au rang d'autobiographie. Les textes autofictionnels de Doubrovsky, toujours selon Genette, représenteraient de "fausses autofictions" qui ne seraient "des autofictions que pour la douane", revendiquées comme telles afin d'échapper aux répercussions judiciaires qu'elles pourraient engendrer [1]. Même si pour notre part, nous pensons que la position qu'adopte Gérard Genette est trop catégorique et que l'autofiction selon Doubrovsky comporte de véritables enjeux, elle a l'avantage de mettre en avant l'évolution ou plus exactement la

(1) Gérard Genette, *Fiction et Diction*, éd. du Seuil, collec. Poétique, 1991, p. 87.

radicalisation de la pensée de Doubrovsky. Il est évident que ce dernier, lors des prémices de sa définition de l'autofiction, avait tout intérêt à souligner la spécificité de l'autofiction par rapport à l'autobiographie en ce qu'il montrait que l'autofiction tendait à remplir la case aveugle laissée par Philippe Lejeune: un héros de roman déclaré comme tel pouvait avoir le même nom que l'auteur, tel est le point de départ de sa démonstration. Mais ses entretiens récents (nous en avons recensés certains en introduction) laissent peu de doute sur l'évolution de sa prise de position en faveur d'une lecture autobiographique de l'autofiction.

Dans d'autres mentionnés ailleurs, Serge Doubrovsky retient plus particulièrement notre attention lorsqu'il tend à rapprocher de sa démarche un auteur tel que Colette. Cela est, en effet, assez saisissant à la lecture d'un recueil tel que *Trait pour Trait* [2]. *Trait pour Trait* est en fait composé d'un ensemble de portraits qui rassemblent des gens aussi différents que Courteline, la Comtesse de Noailles ou encore un personnage imaginaire tiré d'un roman de Balzac, Madame Marneffe. Pour notre part, nous nous arrêterons sur celui de Marcel Proust. A la façon d'un peintre, Colette croque celui-ci en quelques touches caractéristiques : "sillons de la joue", "cavités de l'orbite" et "bouche haletante" font figure de métonymies et annoncent la mort prématurée de celui-ci à l'aune de ces cinquante ans.[3]

C'est d'ailleurs en ce sens que des écrivains tels que Michel del Castillo remettent en cause le néologisme d'autofiction. Il n'en comprend pas la pertinence dans la mesure où l'autobiographie, à l'instar de l'autofiction, répondent toutes deux à une construction du langage. Dans "Ecrire & Editer", il déclare:

> Et puis, il y a les projets que je connais moins, récents: Doubrovsky, l'autofiction, des trucs comme ça, où je ne comprends pas grand-chose. Je ne vois pas la différence entre autobiographie et autofiction. C'est tourner autour.[1]

(2) Colette, *Trait pour Trait*, *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, pp. 923-961.
(3) *Ibid*, p. 925

En 1938 déjà, Jean-Paul Sartre s'inscrivait dans ce propos lorsqu'il montrait, dans *La Nausée,* que l'autobiographie est une construction du langage qui oblige l'écrivain à procéder à des choix:

> Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. De temps en temps, on fait un total partiel; on dit: voilà trois ans que je voyage, trois ans que je suis à Bouville.(2)

Cantonner, pour autant, la fiction chez Colette à une mise en mots serait une erreur et lorsque nous nous reportons au livre que Michel del Castillo consacre à Colette, *Colette, Une certaine France,* nous ne pouvons qu'être saisie par la distorsion des faits réels. Nous reprendrons ici l'un d'entre eux qui nous semble assez édifiant: la légende veut que "ruinés, les Colette aient assisté à la vente, par adjudication publique, de leur maison et de son mobilier. C'est la version que donne Colette, reprise d'ailleurs par son troisième mari Maurice Goudeket (3). Michel del Castillo rétablit donc la vérité: la vente publique des biens a pour origine le déménagement de Saint-Sauveur à Châtillon-Coligny dans une maison plus petite qui convient mieux à la baisse de leur train de vie. Pourtant il n'interprète pas cette distorsion des faits comme un mensonge, elle correspond plutôt selon lui, à une vérité plus profonde qui traduit l'émotion de Gabrielle qui se sent dépossédée d'une partie de son enfance (1).

---

(1) Michel del Castillo, propos recueillis par Gilles Alvarez, *Ecrire & Editer*, numéro 26, 20 mars, 20 mai 2000, p. 32.
(2) Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938), Folio, 1997, p. 64.
(3) Propos de Michel del Castillo, recueillis dans *J'appartiens à un pays que j'ai quitté,* documentaire de Jacques Trefouël, commentaire de Gérard Bonal, textes dits par Ludmilla Mickaël, produit par France 3 Bourgogne, 2003. Propos qu'il réitère dans *Colette, Une certaine France*, Paris, éd. Stock, 1999, pp. 13-14.

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.,* p. 14.

A cette étape de notre réflexion, nous en déduisons que la place occupée par l'imaginaire dans l'œuvre de Colette est plus conséquente qu'il ne peut sembler au premier abord. Colette ne s'en est d'ailleurs pas cachée et la mise en avant à mesure qu'elle gagnait en notoriété.

Mais revenons à un article, que nous avons déjà été amenée à mentionner précédemment, pour mieux comprendre l'enjeu que suggère un tel choix ; il s'agit du "Mécano du souvenir : les doublets autobiographiques chez Colette » de Danielle Deltel. Danielle Deltel, dans cet article, analysait le processus artistique colettien, mettant en avant que celle-ci, toujours de la même façon, partait d'un élément mémoriel pour l'enrichir au fil de son œuvre [2]. Alors que dans *La Maison de Claudine* ainsi que dans *La Naissance du Jour*, des sentiments ambivalents se dessinent entre mère et fille Loeuvrier [3], dans *Journal intermittent*, ce motif trouve une expansion fictionnelle de portée gnomique sur la haine latente au sein des familles.

Pour autant, il nous semble assez réducteur de voir uniquement dans la fictionnalisation des événements un moyen d'accession à plus de vérité. Elle repose également, selon nous, sur des raisons d'ordre artistique. Dans *Ecrire & Editer*, Michel del Castillo prolonge sa pensée en ce sens:

> Vous voyez, c'est toujours ambigu le projet autobiographique. *A priori*, on croit que c'est raconter les événements. S'il n'y a pas de projet littéraire antérieur, c'est du genre anecdotique, témoignage, et là, ça tombe.[4]

La légende que répand Colette sur la saisie des biens immobiliers de la famille dans son adolescence, s'appuie également sur cela:

---

(2) cf. 3ème partie : L'Autobiographie à l'ère du soupçon dans l'œuvre de Colette, III) Un espace autobiographique, 1) Le surgissement de l'autobiographie ou une œuvre en résonnance ? b/ sa conception de l'art.
(3) Lhermier dans *La Naissance du Jour*.
(4) Michel del Castillo, *Ecrire & Editer, op. cit.,* p. 32.

> Pourtant, la pauvreté, la saisie s'accordaient mieux à la légende, surtout *la signification littéraire* de ce départ perdait beaucoup de sa puissance s'il ne s'agissait que d'un simple déménagement.(1)

Il revient encore sur des propos voisins lors d'une interview qu'il accorde, en 1999, à Philippe Vincent (2). Philippe Vincent propose à la sagacité de l'écrivain le problème suivant. Il part du constat: "L'œuvre de Colette est une œuvre imaginée en grande partie, mais est-ce qu'on peut pour autant la taxer de mensonge? Quelle est la différence entre mensonge et fiction?" Pour répondre à ces épineuses questions, Michel del Castillo s'appuie sur un livre qu'il juge "l'un des plus beaux de Colette", *La Naissance du Jour* ; il s'en réfère plus précisément à la première lettre du livre en question. Dans cette lettre, la mère refuse de voir sa fille car elle a peur de ne pouvoir assister à l'éclosion de son cactus rose qui ne fleurit qu'une fois tous les quatre ans, ce qui va à rebours de la lettre réelle dans laquelle celle-ci accepte l'invitation de son gendre car elle ne résiste pas au plaisir de voir sa fille. Néanmoins, selon Michel del Castillo, il ne s'agit pas là de mensonge mais de fiction:

> Littérairement, raconter que votre maman accepte une invitation, cela ne représente aucun intérêt, faire d'une mère quelqu'un qui refuse de voir sa fille parce que son cactus rose va fleurir, là commence la littérature.

Castillo laisse en suspens : "Est-ce mentir, je ne sais pas…"

C'est d'ailleurs dans ce même ouvrage, *La Naissance du Jour,* que Colette utilise la métaphore du cactus rose pour mettre en avant le travail d'épuration de l'écriture:

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p. 14.
(2) Entretien entre Michel del Castillo et Philippe Vincent à l'occasion de la parution de son livre *Colette, Une certaine France*, France Inter, 1999.

> Lorsque tu me reviendras, il faut que je puisse te donner, à l'exemple de ma mère, ton nom de "Cactus rose" ou de je ne sais quelle autre fleur en forme de flamme, à éclosion pénible, ton nom futur de créature exorcisée.(1)

Plus avant, elle s'est plu à décrire en quoi consistait cette épuration, cet exorcisme. Parlant de Vial, elle explique:

> Il descendra - ma mémoire ayant achevé son capricieux travail qui ôte souvent à un monstre sa bosse, sa corne, efface un mont, respecte un fétu, une antenne, un reflet - il descendra prendre sa place dans des profondeurs où l'amour, superficielle écume, n'a pas toujours accès.(2)

Elle procède de la même manière pour sa mère Sido qu'elle fait accéder au rang de mythe lorsqu'elle dit: « Il faut que je puisse te donner, à l'exemple de ma mère, ton nom de « cactus rose » » ; cette formule peut-être comprise de deux manières: comme ma mère l'a fait elle-même ou ce qui va dans le sens de ce que nous venons de dire, comme je l'ai fait pour ma mère.

- une fictionnalisation de soi

On l'a vu dans la deuxième partie, *La Naissance du Jour* mais aussi *Bella-Vista* (presqu'en sa totalité) et *Chambre d'hôtel*, bien que Colette en favorise l'illusion, ne s'appuient plus sur des expériences et faits réels vécus par l'auteur ; comme c'était pourtant le cas, ultime paradoxe, dans les livres où elle s'était mise en scène à travers des doubles fictifs mais où elle n'endossait à aucun moment son nom réel. Mettant à mal l'apparente cohérence qui unit les différentes instances du "je" au sein des autobiographies canoniques, elle tend à dissocier la personne de l'auteur mais aussi l'auteur du narrateur et enfin le narrateur du personnage. Il n'est que de citer sa non moins célèbre invective adressée à Vial dans *La Naissance du Jour* lorsqu'elle comprend qu' « on la cherche toute vive entre les pages de ses romans »: "Laisse-moi le droit de m'y cacher, fût-ce à la

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 369.
(2) *Ibid*, p. 368.

manière de *La Lettre volée.*" [1] Elle refuse une telle indiscrétion tout en en admettant le caractère presque fatal. La première épigraphe de *La Naissance du Jour* inspirée par Marcel Proust nous le prouve : (« Ce "je" qui est moi et qui n'est peut-être pas moi… » [2]), Colette tend à rejoindre les idées de son contemporain amorcées dans une interview de 1913 qui s'attarde sur le narrateur : "le personnage qui raconte, qui dit "Je" (et qui n'est pas moi) » ; idées qui prendront leur dimension dans le *Contre Sainte Beuve* (publié en 1954 à titre posthume) où Proust dissocie auteur et narrateur. Même si la narratrice s'appelle Colette dans le livre et que le lecteur est à même de suivre le fil de sa réflexion lorsqu'elle écrit, il ne faudrait pas oublier qu'il s'agit là d'une mise en scène fabriquée de toutes pièces par l'auteur Colette. Et c'est peut-être ce qu'elle aspire à nous rappeler lorsqu'elle imagine la trame d'une fiction où Colette-personnage, la cinquantaine triomphante, refuse les avances d'un jeune homme, Vial. C'est également ce qui explique que l'écrivain, dans des recueils tels que *Chambre d'hôtel* ou encore *Bella-Vista*, ne se sente pas redevable au lecteur d'un semblant de vérité concernant des faits que seul son substitut homonymique, la narratrice, rapporte comme tirés du réel. L'auteur Colette, on l'a vu, se joue du lecteur quelque peu naïf qui accorde du crédit à un réel qui ne repose en fait que sur des faux-semblants, des "effets".

L'étude des livres évoqués (*La Naissance du Jour*, *Bella-Vista* et *Chambre d'hôtel*) nous permet, en tout cas, de progresser à grand pas dans l'approche de l'autofiction dans la mesure où Colette semble plus se rapprocher dans ses textes de la définition de l'autofiction donnée par Vincent Colonna soit en l'occurrence « une œuvre littéraire par laquelle un

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 341.
(2) Michel Mercier signale que c'est grâce à Bernard Brun que la référence du texte de Proust a été retrouvée(notice de *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1378). Jacques Dupont précise, quant à lui, que "l'interview de Proust en 1913 annonçait la publication de *Du Côté de chez Swann »* (*Colette*, Paris, éd. Hachette Supérieur, collec. Portraits littéraires, p. 60).

écrivain s'invente une personnalité et une existence tout en conservant une identité réelle (son véritable nom). » Au regard de tels livres, la finalité autobiographique que nous avons jusqu'ici mise en avant a tendance à être remise en cause.

Ainsi, lorsque Philippe Lejeune convient des nombreuses positions intermédiaires qui gravitent autour de la notion d'identité dans *Moi Aussi*, l'on en vient à se demander si justement l'autofiction ne permettrait pas d'ouvrir un espace de jeu autour d'elle mais laissons la parole à Jacques et Eliane Lecarme:

> L'avantage de l'autofiction ne serait-il pas justement de mettre en question cette relation d'identité (=) ou d'altérité (#) entre l'auteur et le narrateur, quand bien même le nom propre serait *le même*? (1)

A l'évidence, cette réflexion semble parfaitement adaptée, comme on vient de le voir, à la démarche de Colette. Cela n'a d'ailleurs pas échappé à certains critiques de l'époque, tel Benjamin Crémieux qui s'interrogeait à la sortie de *La Naissance du Jour* : "C'est Colette, mais est-ce bien elle? Elle nous dissuade de le croire; pour la première fois, elle aborde de front le problème de la transposition, de la transformation d'elle-même dans son œuvre" (2). Ou encore André Billy:

> Elle bute sur ce « quelque chose d'extrêmement nouveau et hardi », quelque chose qui n'a pas de précédent, je crois, dans la littérature […], c'est que l'héroïne n'est autre que l'auteur.(1)

---

(1) Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 271.
(2) Benjamin Crémieux, *Les Annales politiques et littéraires*, 1er mai 1928

(1) Pour mémoire, André Billy, *L'Oeuvre*, 17 avril 1928.

La question laissée en suspens, à savoir le sens à accorder à l'autofiction dans l'œuvre de Colette, trouve ainsi des éléments de réponse convaincants. Alors que l'autobiographie tend à faire du sujet, un sujet "plein" et "unifié" en établissant une continuité entre l'enfant que l'on était et l'adulte que l'on est devenu, l'autofiction rétablit la distance qui sépare les deux protagonistes. Elle nous laisse envisager tout ce que peut avoir d'arbitraire ce "je" recouvrant à la fois l'enfant et l'adulte tandis que le poids des années mais aussi l'expérience même de l'écriture font ressentir ce "je" comme autre. *Je est un autre* est d'ailleurs le titre « rimbaldien » que retient Philippe Lejeune pour l'un de ses livres, dans lequel il fait remonter l'origine des autobiographies à la troisième personne, à cette explication.[2] Nous ne saurions parler, bien évidemment, en ce qui concerne Colette, d'autobiographie à la troisième personne, pourtant un chapitre de *La Maison de Claudine* que nous avons déjà évoqué mais en effleurant seulement le problème, mérite qu'on le regarde de près à cet égard. Il s'agit de "La Petite". La petite désigne Colette enfant mais, à aucun moment, elle ne parle d'elle à la première personne du singulier. Elle s'appréhende toujours à la troisième personne à la manière d'un personnage détaché d'elle-même. A bien y réfléchir, c'est le contexte, plus exactement, la proximité des deux chapitres l'encadrant, qui dissipe le malentendu, il s'agit bien de Minet-Chéri enfant. Colette semble marquer par là, selon nous, ses distances avec les prérogatives de ce moi ancien qui ne pense qu'à échapper à la mère alors que l'écrivain, dans le même temps, essaie de renouer les liens avec cette dernière.

Nous aimerions maintenant revenir sur cette figure de Colette que l'on trouve dans *La Naissance du Jour*. Les scènes entre Colette, Hélène et Vial, on l'a dit, ne correspondent à aucun élément connu de la biographie de Colette. Hélène et Vial, c'est un fait prouvé, sont des personnages romanesques, le dénouement même du livre est contraire à ce que nous

(2) Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, éd. du Seuil, collec. Poétique, 1980, p. 34.

savons d'elle : Colette repousse les avances de Vial, lui préférant, dans le livre, la solitude afin de mieux voir le monde tandis que, dans la réalité, elle partageait une relation amoureuse avec celui qui deviendra son troisième mari, Maurice Goudeket. Ainsi, que faut-il en penser? En fait, le dénouement de *La Naissance du Jour* nous met sur la voie. Cette figure de Colette dans le texte représente son idéal, Colette devenant, en quelque sorte, par la magie de l'écriture son propre modèle. C'est en ce sens que s'explique dans le texte, selon Michel Mercier, la présence en filigrane d'un troisième homme, de "ce deuxième couvert" dressé en face d'elle sur la table, comme l'annonce des prémices de la venue d'un nouvel homme qui, cette fois, "saura aimer tendrement la femme et respecter, en se tenant à distance, en lui laissant le champ libre, l'écrivain [1]. Danielle Deltel recoupe notre propos lorsqu'elle affirme: "Le modèle de Colette est donc double: la mère certes, mais aussi l'héroïne du roman qui tente de se couler dans le moule maternel."[2] Jacques Dupont partage ce point de vue, rattachant son propos à ce qui fait l'objet de notre investigation:

> On discerne alors plus nettement qu'à la fiction romanesque mettant en scène "Colette" se combine une autre" fiction", une "autofiction" construisant un moi problématique ou hypothétique, ni "vrai" ni "faux", mais expérimental, une personne inédite tentant, à mesure que le texte progresse, de se hisser au rang de personnage, à partir d'un dialogue avec des lettres de Sido, remaniées ou inventées, si nécessaire, pour la circonstance, et d'une méditation sur les leçons qu'elle laisse à sa fille. Sido ne se définit plus seulement dans une perspective visant à comprendre génétiquement, à partir des années d'enfance, le rôle décisif qu'elle a joué dans la vie de sa fille: le regard rétrospectif débouche maintenant sur un souci prospectif, celui d'inventer une Colette qui n'existe pas encore, et qui suppute, dans un décor volontiers nocturne, ses

---

(1) Michel Mercier, Notice de *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 1384.
(2) Danielle Deltel, "Colette : l'autobiographie prospective", *op. cit*., p. 127.

> chances d'advenir, et de "renaître" conformément au symbolisme de l'aube, de la "naissance du jour" sur laquelle s'achève l'œuvre.(1)

Il ne faut pas se fier aux apparences, la présence de Colette au sein de ses textes, ne suffit pas à en faire des autobiographies au sens où on l'entend habituellement. La Colette que l'on y trouve est toujours objet de mise en fiction. Mais pour autant, ses préoccupations ne restent pas étrangères à l'autobiographie. Elle accède dans son œuvre au rang de personnage dont la fonction reste celle assignée à ses doubles telles Claudine ou encore Renée. Fonction de miroir mais aussi de modèle afin de surmonter par l'entremise de la fiction un certain nombre de difficultés : la vieillesse et un autre type de relation avec l'homme dans *La Naissance du Jour* par exemple.

En cela, elle tend à se rapprocher encore de Serge Doubrovsky. On peut, en effet, se demander, à juste titre, s'il n'entre pas un peu plus de fiction dans l'autofiction selon Doubrovsky que celui-ci ne l'avoue. Vincent Colonna observe une certaine dichotomie entre le discours et la pratique de l'autofiction chez ce dernier et répond par l'affirmative.(2) Philippe Lejeune, quelques années plus tard, en arrive à la même conclusion au terme d'une démonstration qui emporte l'adhésion du lecteur :

> D'où ma surprise quand j'ai découvert sur un point central, l'existence d'une affabulation […] jamais Doubrovsky n'avait parlé de ce rêve à l'analyste et que même, les problèmes soulevés par ce rêve étaient de ceux que l'analyse réelle avait quelque peu laissés de côté. (3)

Il s'en explique, bien des années plus tard, dans son entretien avec Philippe Vilain où il avoue qu'en effet, non seulement ce rêve n'avait jamais

---

(1) Jacques Dupont, *Colette, op. cit.*, p. 60.
(2) Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature), op. cit.*, p. 17.
(3) Philippe Lejeune, *Moi Aussi, op. cit.*, pp. 66-67.

eu lieu mais qu'il réalise une performance dans *Fils* en étant à la fois l'analyste et l'analysant puisqu'il analyse son rêve. Mais là n'est pas l'important puisque « cette journée n'est pas réelle » mais « textuelle », affirme-t-il péremptoire [1]. Car c'est bien sûr de cela qu'il s'agit, la vérité ne proviendrait pas de l'extérieur mais émanerait du texte même. Dans l'entretien avec Philippe Vilain, il revient sur la découverte d'un groupe de chercheurs spécialisés dans la critique génétique qui auraient retrouvé le mot autofiction dans le manuscrit même de *Monstre :*

> Or une équipe de l'I.T.E.M. spécialisée dans la critique génétique et dirigée par Isabelle Grell, travaillant sur les deux mille cinq cents pages originaires de ce qui s'appelait *Le Monstre*, dont j'ai finalement extrait *Fils*, m'a fait découvrir à ma grande stupéfaction que le mot « AUTO-FICTION », en capitales, a été généré par mon texte (on m'en a envoyé une photocopie d'une page). Le terme apparaît dans mon écriture et non pas du tout seulement dans le prière d'insérer, comme je le croyais.[2]

Il en déduit que c'est le texte même qui aurait produit le mot et non l'inverse :

> Je ne me rendais pas compte que le mot avait été crée par le mouvement même de mon texte. La distinction est importante, elle prouve son inscription profonde dans le travail d'écriture.[3]

C'est ainsi que le suicide à venir de sa femme Ilse était inscrit au cœur du livre. Il ne se rendit compte qu'*a posteriori* que la mort de sa femme obéissait à une nécessité interne sans quoi le livre n'aurait pas eu de sens. Entre pressentiment et souhait inavouable, il livre ses sentiments sur l'écriture à Michel Contat. Même si son témoignage peut paraître un peu

---

(1) Philippe Vilain, *Défense de Narcisse, op. cit.,* p. 208.
(2) *Ibid,* p. 204.
(3) *Ibid.*

long, nous avons cru bon d'en retranscrire une grande partie afin d'en faire ressortir la progression et les nombreuses nuances :

> Beaucoup de critiques ont pensé que la première partie avait été retouchée après la mort d'Ilse, pour en faire la chronique d'une mort annoncée. Or, et on entre là dans la genèse, je n'ai jamais récrit mes livres, je n'ai jamais retouché une ligne. Ça a été écrit comme ça au début. C'est tellement frappant : « Epouse-suicide, femme kamikaze, que je nous fasse hara-kiri, ça qu'elle demande. » Toutes les prémonitions de mort, « si elle me manquait, là ce serait le trou des trous », etc., ont été écrites alors qu'elle était vivante. Donc, très curieusement, cette mort qui paraît si évidemment annoncée a été évoquée avant qu'elle ne soit morte, telle quelle, sans aucun changement de la part de l'auteur. Là, évidemment, on peut ne pas me croire, mais j'en suis absolument garant. Alors, comment expliquer ça ? J'étais à l'époque très porté sur la psychanalyse et Freud, et vous savez qu'il y a un chapitre de *l'Interprétation des rêves* qui s'appelle « Le rêve de mort des personnes chères », donc ça peut aussi se lire comme un désir inconscient. Dans mon livre, l'alcool arrive au dernier chapitre avant sa fin. Mais dans la vie réelle, c'était là dès le début. Alors, il est possible –il faut voir les choses en face- qu'il y ait une part du narrateur qui ait souhaité cette mort, inconsciemment, ça va sans dire parce que d'un autre côté quand Ilse ne l'appelle pas à 9 heures du soir, il est au plus bas, et ceci est strictement autobiographique : elle était en voyage en Angleterre, elle n'avait pas pu m'appeler –donc d'un côté, j'étais dans une dépendance totale vis-à-vis d'elle et d'un autre côté, dans l'inconscient, il y a un souhait de mort. Freud nous fait comprendre de telles anomalies. Pour moi, au moment d'écrire, je n'avais aucune conscience des implications de cette écriture. Donc, là il n'y a eu aucune retouche, il faut croire qu'il y a une genèse inconsciente des textes et je crois que j'en ai la preuve dans *Le Livre brisé*, parce que ça a frappé bien des lecteurs. « Pas possible, il a écrit ça après, il a remanié après. » Eh bien, non.(1)

Ce témoignage est éclairant en ce qu'il laisse à penser que la conception de l'autofiction chez Colette se rapproche plus de Doubrovsky que de Colonna.

---

(1) « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain. » Entretien entre Serge Doubrovsky et Michel Contat, *op. cit.*, p. 132.

Au final, on a l'impression que Colette utilise l'autofiction de la manière que la définissait Vincent Colonna pour Serge Doubrovsky : « pour résoudre certaines difficultés propre à l'écriture de soi. »

A l'aune de ce que nous venons de voir, nous sommes d'accord pour dire avec Marie Darrieussecq que le mépris de Gérard Genette envers les autofictions doubrovskiennes qu'il considère comme "des autobiographies honteuses", nous semble parfaitement injustifié, la recherche de Doubrovsky répond à des prérogatives sérieuses et non négligeables :

> Mais l'autofiction n'est pas qu'un monstre qui tenterait de se déguiser pour entrer en fraude dans un domaine interdit. Elle a aussi une fonction propre dans ce domaine, ne serait-ce qu'en remettant en cause bien des pratiques littéraires; disons pour le moment qu'elle sollicite sur leur terrain, et de façon efficacement dérangeante, à la fois l'autobiographie et le roman à la première personne. [1]

Ainsi, l'on peut dire qu'une première lecture nous donne l'impression que la part de fiction que comporte l'œuvre de Colette ne va pas à l'encontre d'une finalité autobiographique : inhérente à la construction du langage, Colette semble l'utiliser avec parcimonie et avec art afin d'approfondir un motif initial. Néanmoins à y regarder de plus près, la part de fiction est plus prégnante qu'il n'y paraît au premier abord et surtout que Colette tendrait à nous le faire croire. Tandis que Philippe Lejeune met en avant dans une étude récente intitulée *Signes de vie, Le Pacte autobiographique 2,* que, face au message ambigu que divulguaient les autofictions, « le lecteur ne pouvait pas rester assis entre deux chaises » et « recevait *de facto* les autofictions comme des autobiographies » [1] ; ce qui

---

(1) Marie Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *op. cit*., p. 373.

(1) Philippe Lejeune, *Signes de vie, Le Pacte autobiographique 2*, Paris, éd. du Seuil, mars 2005, p. 25.

est discutable en soi ne l'est pas du temps de Colette où le concept d'autofiction n'avait bénéficié d'aucun essai de catégorisation, tel que le fera plus tard Serge Doubrovsky à la fin des années 70. Pleinement consciente du « mécanisme » patent que théorisera, plusieurs décennies plus tard, Philippe Lejeune quand il constatera que l'usage du nom propre de l'auteur fait bénéficier les faits qui l'entourent d'une aura de réalité, Colette tirait déjà en son temps un profit considérable de cet effet. Mais force est de se rendre à l'évidence qu'elle ne s'est pas contentée d'en faire usage dans des recueils tels que, comme on l'a vu, *Bella-Vista* ou encore *Chambre d'hôtel*, elle a mis en place *a posteriori* une véritable stratégie qui a permis de la propulser au rang de classique. Ainsi, plus que de « construction », nous pourrions aller jusqu'à employer le terme de « reconstruction » tant le personnage qu'elle a composé à son effigie a été façonné et modelé à sa convenance.

2) La grande Colette ou comment devenir un classique ?

- la question de la morale

Colette en effet, n'accède à la position de classique qu'à l'aune de la cinquantaine. Mais avant de développer ce point, il serait bon de rappeler ce que l'on entend par le terme de classique. C'est à Marie-Odile André que nous emprunterons la définition suivante qui nous semble la plus adéquate:

> Un auteur ne saurait guère, en effet, se décerner lui-même le titre de classique et l'histoire même du mot suggère suffisamment que cette qualification attribuée à une œuvre correspond à une évaluation positive qui est elle-même partie prenante du processus de sa réception: auteurs d'un mérite éminent occupant le premier rang dans la hiérarchie des valeurs littéraires, auteurs enseignés dans les classes, auteurs destinés à être érigés en modèle et à servir à leur tour de référence, les classiques sont bien tels parce qu'ils sont désignés comme tels dans le cadre d'un processus de réception qui est, en même temps, un processus de classicisation.[1]

Ce n'est donc qu'après la rédaction de livres tels que *La Vagabonde* (en 1910) mais surtout *Chéri* (1920), qui sont autant d'étapes franchies vers la reconnaissance, que *La Maison de Claudine* opère "un véritable revirement" dans son œuvre en 1922, ainsi que le commente Gérard Bonal dans le documentaire dédié à Colette, *J'appartiens à un pays que j'ai quitté*: "Ce revirement (qu'est le retour au passé familial) permet d'instaurer une nouvelle relation au lecteur."[2] Dans *Le Passé défini*, Jean Cocteau note à bon escient:

> Vie de Colette. Scandale sur scandale. Puis tout bascule et elle passe au rang d'idole. Elle achève son existence de pantomimes, d'institut de beauté, de vieille lesbienne, dans une apothéose de respectabilité… Un demi-sommeil de taupe, "une ironie lucide et profonde qu'on devine, l'espace d'un éclair dans son œil".[3]

Si nous avons pris le parti de citer ce fragment du journal de Cocteau, c'est parce qu'il suggère non seulement la part active que Colette a pris dans l'élaboration de sa légende mais aussi en qu'il met l'accent sur le principal obstacle que celle-ci a dû surmonter pour parvenir à la gloire littéraire, qui a trait à la question de la morale.

En effet, alors que l'aspect scandaleux de la première période de son existence avec Willy leur avait permis, à tous les deux, de propulser la vente des livres, il devenait un handicap non négligeable à l'accession d'une reconnaissance unanime pour Colette par la suite. Willy n'avait-il pas démontré par le passé, un grand sens de l'opportunisme lorsqu'il affichait fièrement "ses twins"? Colette avec Polaire, déguisées toutes les deux en Claudine, laissaient entendre par là qu'elles entretenaient avec lui des

---

(1) Marie-Odile André, *Comment devient-on un classique? Le cas de Colette*, thèse en deux tomes, sous la direction d'Alain Vialat, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 1997, p. 6.
(2) *J'appartiens à un pays que j'ai quitté*, *op. cit.*. Pour information, ce documentaire fut diffusé le 19 mai 2004 sur France 3 à 0h30.
(3) Jean Cocteau, *Le Passé défini*, 1953, éd. P. Chanel, Gallimard, tome II, p. 45.

relations triangulaires tandis qu'en vérité, selon Sylvain Bonmariage [1], Willy avait été l'amant de Polaire pendant une période de temps court [2] et Colette seule, avait eu des relations avec Polaire au début, qui se sont révélées assez désastreuses. Mais Willy n'était pas le seul à tirer profit de cet exhibitionnisme malsain, Colette savait faire de même. Rappelons au passage l'ambiguïté de l'avertissement de *La Retraite Sentimentale* qui repousse mais, en même temps, attise la curiosité du lecteur. Cette réflexion avait fait l'objet d'un développement antérieur et trouve, en effet, quelque légitimité lorsqu'on s'en réfère aux propos tenus par Michel del Castillo. Colette aurait écrit, le lendemain de la représentation avec Missy qui fit scandale au *Moulin Rouge*, une lettre à son éditeur Vallette où elle presse ce dernier de publier *La Retraite Sentimentale* (qui était pourvu alors de son titre initial, *La Vagabonde*) pour deux raisons. C'est surtout la deuxième qui nous intéresse ici:

> *Cher ami - J'ai réfléchi âprement à tout ce que vous m'avez dit, et il résulte de la méditation que je ne puis me rendre à vos avis. Vous savez le bruit qui s'est fait autour d'une certaine soirée au Moulin-Rouge, et j'ai deux raisons différentes de vouloir faire paraître ma* Vagabonde *tout de suite* […] *2/ il faut que tout ce bruit (que nous appellerons réclame malsaine, mais réclame et quelle!) nous serve pour la vente du bouquin. 3/ si vous le faîtes paraître tout de suite, il viendra en même temps que notre*

---

(1) Sylvain Bonmariage sort un livre sur Colette l'année de sa mort, soit en 1954, intitulé *Colette, Willy et moi ;* réédité récemment selon l'initiative de Jean-Pierre Thiollet qui s'en explique dans l'introduction. Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, Colette à nu*, éd. Anagramme, 2004, p. 32. A titre informatif, Bonmariage a connu le couple intimement puisqu'il était l'un des nègres de Willy appartenant aux ateliers. Pour la petite histoire, il eut une passade avec Polaire et fut marié à la troisième épouse de Willy, une fois ce dernier décédé.

(2) Jacques Dupont soutient l'idée inverse selon laquelle Willy et Polaire n'aurait connu aucune passade ensemble.

procès en séparation, et tout ça, c'est encore de la réclame qui ne coûtera rien au Mercure, ni à moi. (1)

Le couple se sépare, en effet, en 1907 mais, comme le suggère Colette elle-même derrière la généralité, il est difficile de fixer une date à la séparation : « Lorsqu'un amour est véritablement le premier, il est malaisé d'affirmer : à tel date, de tel forfait, il mourut. » (2) Bien qu'elle partage la vie de Missy et Meg celle de Willy, les deux couples passent leurs vacances ensemble. Colette, à cette période, envoie de nombreuses lettres à Willy le suppliant de reprendre la vie commune, lui proposant même un arrangement qui consisterait à former un trio avec Missy. C'est vers cette même période qu'elle rédige une lettre volontairement ironique et en même temps désinvolte dans *Le Cri de Paris:*

> Je lis vos entrefilets avec plaisir, un plaisir fréquent, car depuis quelque temps vous me gâtez. Quel dommage que vous ayez intitulé "En famille" l'un des plus spirituels! Cela nous, donne à Willy, qui est mon ami, à la marquise et à moi, à cette tranquille et gentille danseuse anglaise que Willy nomme Meg, un air louche de phalanstère… Vous avez chagriné sûrement trois d'entre nous. Ne réunissez pas si… intimement dans l'esprit de vos nombreux lecteurs [ironie!], deux couples qui ont arrangé leur vie de la façon la plus normale que je sache, qui est celle de leur bon plaisir.(3)

Toujours est-il que nous considérons, pour notre part, que la mésentente est notoire dans le couple, non en 1907, mais en 1909 lorsqu'elle apprend que Willy a vendu les droits des *Claudine* aux éditeurs. Ainsi, contrairement à ce qu'elle veut nous faire croire dans *Mes Apprentissages*, ce n'est pas lors

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p. 226.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1067.
(3) Colette, lettre insérée dans *Le Cri de Paris*, 1906.

de son divorce en 1907 qu'elle subit passivement "ce dessaisissement" [1] mais elle l'apprend seize mois plus tard en l'année 1909. Dès lors, nous pensons qu'elle considère que toute possibilité de réconciliation d'un quelconque ordre n'est plus envisageable. L'incompatibilité entre les deux serait donc, selon nous, avant tout, d'ordre littéraire. Willy appréhende le marché du livre comme un commerce qui lui permet de gagner de l'argent; il ne s'en cache d'ailleurs pas:

> En quelle estime mes arrière-neveux tiendront-ils mon œuvre complète? Je m'en fous: elle aura donné de mon vivant tout ce que j'en attendais, mon œuvre complète! Rien ne me manque de ce que je souhaite, ou du moins de ce que, jusqu'à présent, je souhaitais.
>
> Quelques heures de vertu par jour (il ne faut prendre la vertu qu'à l'heure.. et au pas), quelques heures, consacrées au travail lucide, me permettent de satisfaire mes vices, pas raffinés, mais coûteux.[2]

Nul souci de la postérité dans ces lignes, on peut même déceler au passage l'ironie qui perce derrière l'œuvre consacré, "l'œuvre complète". Il veut profiter des avantages matériels (voire triviaux) que lui apporte la vente de ses livres "de son vivant", comme il le dit lui-même.

Colette, de son côté, aspire désormais "à écrire autre chose que les *Claudine*". [3] L'avertissement de *La Retraite Sentimentale* résonne, en ce sens, comme une dénégation : "*Pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la littérature, j'ai cessé de collaborer avec Willy* […] », c'est au contraire de cela qu'il s'agit. Colette en avait des velléités lorsqu'elle réussit à persuader Willy de la laisser signer de son seul nom, *Mes Dialogues de bêtes*, en 1904. "Le terrible dessaisissement" engendra chez elle la prise de conscience qu'elle avait le devoir d'écrire autre chose que *Les Claudine*,

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1024.
(2) François Caradec, *Willy, Le père des* Claudine, *op. cit*., p. 148.
(3) Colette, *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p.1041.

c'est-à-dire de ne plus être un simple « auteur à succès » si l'on peut dire; elle aspire désormais à devenir un écrivain à part entière et à être reconnue comme tel. La marche vers la reconquête sociale est mise en place. Bonmariage, témoin de l'époque qui a côtoyé Colette, s'inscrit à rebours de ce que nous venons de dire. Pour lui, cette séparation à caractère définitif n'est pas le fruit d'une discorde littéraire. Par deux fois, il balaie une telle hypothèse: "Cette séparation? En rien, une affaire de propriété littéraire."[1] Quelques pages plus loin: "A présent, c'était le refus, et nullement pour des questions de propriété littéraire!" [2] Sa version à lui est que la discorde viendrait de ce que Willy serait resté sourd à la volonté de renouer de son ex-femme. Pour étayer cette hypothèse, il fait mention d'une certaine correspondance que Colette envoya à Willy alors qu'elle était avec Missy ; il la tenait de sa femme, Madeleine de Swarte, qui, elle-même, fut la dernière épouse de Willy et qui lui porta assistance et soin lorsque sa fin fut proche. En note, il rapporte que dans l'une de ces « liasses de lettres », Colette a écrit à Willy: "*Il paraît que te voilà mieux disposé. Si je quitte Missie* (Mitzy, madame de Belbeuf) *que fais-tu pour moi?*" Celle-ci, ainsi que les dernières écrites par Colette à Willy, se trouveraient dans la collection de M. Leconte, bibliophile, à Paris. Les autres, qui datent des premiers jours de leur séparation, appartiennent à la collection de M. Pierre de Réchin, bibliophile à Verviers, en Belgique. Dans l'une d'elles, on trouve encore cette déclaration d'amour à peine voilée : *"Je mesure (sic) l'énormité de mon erreur, et seule, je sens que je ne puis me résigner à vivre sans toi, ceci avec le sentiment profond de tout ce que tu as fait pour moi."* [3] Toujours est-il que force est de constater que Colette dans *Mes Apprentissages* se garde d'en faire mention. Selon elle, ce serait Willy qui lui aurait glissé sous sa porte des lettres la priant de renouer avec lui… en vue d'une collaboration. Mais lorsqu'elle écrit :

---

(1) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit*., p. 70
(2) *Ibid*, p. 82.
(3) Note de Sylvain Bonmariage, *Colette, Willy et moi, op. cit.*, p. 167.

> Mais aucune des lettres ne me demanda, jamais, de rebrousser le chemin qui m'avait, avec ma malle, quelques meubles, le chien et la chatte, menée de la rue de Courcelles à la rue de Villejust.(1)

on mesure l'ampleur de sa déception. Alors fiction ou mensonge? A l'instar de l'interrogation de Michel del Castillo qui portait sur la première lettre de *La Naissance du Jour*, il nous est difficile de trancher dans la mesure où nous ne pouvons affirmer avec certitude que cette déformation des faits n'est pas un effet de l'art, en ce qu'elle apporte, on le voit ici, un surcroît d'intensité.

Bonmariage rapporte en tout cas, dans son livre, que Colette l'aurait prié d'intervenir en sa faveur auprès de son ex-mari afin qu'il lui revienne. Aussi n'éprouva-t-il aucune gêne à le rappeler à Colette pour mettre un terme aux médisances qu'elle proférait en public sur son compte alors qu'elle savait qu'une réconciliation n'était plus possible.(2) Mais répétons-le, il s'agit-là de la version de Bonmariage. Pour notre part, même si nous ne remettons pas en cause la sincérité de son témoignage, nous pensons que le facteur déterminant de leur désaccord est bien d'ordre littéraire. La théorie de Michel del Castillo nous paraît plus concevable lorsqu'il lance d'un ton qui épouse le caractère dramatique qu'il a dû revêtir pour Colette:

> Il a, sans en avoir conscience, porté la guerre sur le seul terrain qui la rendra inexpiable. Pour lui, qui n'a jamais pris la littérature au sérieux, cette cession ne représente qu'un expédient; pour elle… Désormais, Colette ne lui fera aucun quartier. Elle veut plus que sa défaite, elle veut son anéantissement.(3)

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 1075.
(2) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 131.
(3) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.*, pp. 196-197.

Pour reprendre l'expression de Michel del Castillo qui sied parfaitement ici, elle fera de Willy "son bouc émissaire".(1) Dans *Mes Apprentissages*, Colette tend, en effet, à faire de Willy un débauché qui l'aurait enlevée à sa campagne natale:

> Ma vie de femme commence à ce jouteur. Grave rencontre, pour une fille de village. Avant lui, tout ne me fut - sauf la ruine de mes parents, et le mobilier vendu publiquement - que roses.(2)

D'ailleurs Castillo a raison de noter que Colette aspire à laisser croire à son lecteur que Willy vint la chercher non pas à Châtillon-Coligny mais à Saint-Sauveur-en-Puisaye:

> Colette, si prompte à livrer des épisodes de sa vie n'a rien dit de ce départ, des dix-huit mois qu'elle a passés à Châtillon, à peine quelques mots, bien plus tard dans *Mes Apprentissages* ou dans *Noces.* Quelquefois, elle semble faire croire à son lecteur qu'elle n'a quitté Saint-Sauveur que pour suivre Willy comme si Châtillon n'avait jamais existé.(3)

Il en tire la conclusion qu'elle aspirait à "rayer de sa mémoire ces jours d'incertitude comme s'il ne restait pour elle que le souvenir enchanté de Saint-Sauveur". Pour notre part, sans pour autant réfuter l'explication qu'il avance, nous y voyons une autre raison: l'enlever de Saint-Sauveur revient à la déposséder de son paradis natal, l'effet de dramatisation est moindre dès lors qu'il s'agit de Châtillon.

D'ailleurs, certains témoignages se rejoignent sur le fait que Colette donnait l'impression de jouer le personnage qu'elle avait inventé. "Elle était perpétuellement en train de jouer la centième de *Claudine*", déclare Lucie

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.*, p. 24.
(2) Colette, *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 993.
(3) Propos de Michel del Castillo, *J'appartiens à un pays que j'ai quitté, op. cit.*.

Delarue Mardrus.[1] Quant à Bonmariage, il relate qu'elle faisait penser, au premier abord, « à une petite paysanne endimanchée, peu indulgente et gaffeuse ! » mais, précise-il, les plus perspicaces ne tardaient pas à la percer à jour :

> Rémy de Gourmont se demandait si elle ne gaffait pas volontairement, Jean Marnold lui, m'avoua :
>
> « En voyant Colette pour la première fois, je me demandais tout d'abord comment un homme aussi distingué que Willy avait pu prendre comme femme une petite hurluberlue mal élevée (sic) [2]. Hérold me répondit, en psychologue plus sûr, que cette apprentie lui faisait l'effet de révéler un tempérament peu ordinaire et que Willy était homme à en faire quelque chose.[3]

Dans son livre parodique intitulé *Lélie, fumeuse d'opium*, Willy offre un personnage de femme calculatrice et ridicule avec « son patois d'opérette », Bastienne de Bize, qu'il veut ressemblante à la Colette des débuts. La correspondance de Willy à Curnonsky est, à cet égard, éclairante puisqu'elle révèle que certains détails sont vrais :

> Mais je ne peux pas assez te recommander la gousse ; soigne-la. Il y a un détail *vrai* que je te recommande, comme sa principale originalité consistait en un accent fresnois, elle avait un cahier d'expressions rurales qu'elle relisait avant d'aller dans le monde.
>
> Ex *regipper*. « ça fait regipper ». Ce verbe exprime la brusque salivation causée par un citron trop acide ou une glace trop froide. Alors elle réclamait un citron… pour pouvoir dire, en roulant les R (et ses auditeurs bénévoles) : « ça fait rrrregipper ».

---

(1) « une petite hurluberlue mal élevée » est incorrect car hurluberlue est un nom masculin.
(2) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit*., p. 79. Lucie Delarue-Mardrus (1880-1945) est écrivain et entretiendra une liaison avec Colette de novembre 1902 à août 1903.
(3) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 48.

> Ou bien, elle disait sur elle-même les pires médisances, d'un air étourdi, afin de pouvoir ajouter, d'un air enfantinement content : « Oh ! qu'est-ce que j'ai dit ! ça ne va pas *rabonir* ma réputation. »
>
> etc etc.
>
> Ne laisse pas perdre s.t.p.[1]

Ce que Willy ne dit pas, c'est que lui-même se réjouissait de ce rapprochement effectué entre Colette et Claudine par ce goût de la réclame assez prononcé chez lui. Il le favorisa même, en créant « les twins », toutes deux ressemblant désormais aux personnages qu'elles avaient composés, par l'écriture pour Colette, au théâtre pour Polaire. Comme on l'a déjà signalé dans la deuxième partie, le lecteur aura donc tendance à effectuer des recoupements entre la vie et le cycle des *Claudine*. Colette, en 1936, redoubla une telle lecture en apportant des éclaircissements sur ce que le lecteur pressentait, dans *Mes Apprentissages*, pourvu d'un sous-titre pour le moins explicite : *Ce que Claudine n'a pas dit*. Dans ces conditions, un livre tel que *Claudine en Ménage* ne peut être perçu que comme un roman autobiographique, et nous sommes d'accord avec François Caradec "pour faire remonter à *Claudine en Ménage* la légende selon laquelle Colette aurait été corrompue par Willy"[2]. Ne ponctue-t-elle pas ce livre d'assertions qui semblent se faire écho ? : "Depuis un an et demi, je sens progresser en moi l'agréable et lente corruption que je dois à Renaud."[3] Ou encore:

> A les regarder avec lui, les grandes choses s'amoindrissent, le sérieux de la vie diminue; les futilités inutiles, nuisibles surtout, assument une importance énorme. Mais comment me défendre contre l'incurable et séduisante frivolité qui l'emporte, et moi avec lui ? [4]

---

(1) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 282.
(2) *Ibid*, p. 173.
(3) Colette, *Claudine en Ménage, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome II, p. 414.
(4) *Ibid.*

Le rythme lent des phrases et surtout la précision apportée aux futilités qualifiées d'"inutiles" puis de "nuisibles" nous donnent l'impression que l'on est au coeur des pensées de l'héroïne ; on hésite, pour qualifier ce paragraphe, entre discours indirect libre et monologue intérieur.

Pourtant, Willy a raison de remarquer que Colette se donne le beau rôle. [1] Dans ce livre, en effet, Claudine subit plus qu'elle n'agit. Son seul tort est de ne pouvoir résister à la tentation, et si elle finit par céder, elle en tient pour responsable Renaud qui lui a fourni les clefs d'une garçonnière pour qu'elle puisse s'ébattre avec la belle Rézi loin des regards indiscrets. C'est d'ailleurs dans cette même garçonnière qu'elle surprend son infidèle mari avec cette dernière… Selon Willy cependant, les événements se seraient déroulés d'une tout autre manière, ce serait Colette qui aurait poursuivi Rézi (de son vrai prénom Georgie) de ses assiduités. [2]

Ce sur quoi, par contre, ne s'attarde pas Willy et que révèle Bonmariage, « c'est que la réputation outrée d'auteur immoral » dont il jouissait et « ce qu'elle comprenait de défi et de fronde » lui plaisait [3]. Caradec corrobore cet aspect ambivalent du caractère de Willy qui se complaisait dans sa renommée exécrable de « débauché quelque peu vicieux » [4]. Colette, dans *Mes Apprentissages,* a souligné les proportions mégalomaniaques que cela revêtait chez lui. Il y avait des effigies à sa gloire un peu partout. Elle l'impute à un déséquilibre.[5] Caradec nous semble plus près de la vérité lorsqu'il y décèle une part d'opportunisme commercial mais aussi "un vieux problème d'identité" [6].

---

(1) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 167.
(2) *Ibid.*
(3) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit*., p. 96.
(4) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 164.
(5) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1025.
(6) C'est l'expression employée par Castillo. Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.,* p. 129.

Toujours est-il que pour en revenir aux propos qui nous occupent ici, l'idée selon laquelle Colette, jeune provinciale, aurait été enlevée par un vieux parisien aguerri, c'est une évidence, relève du mythe et plus exactement de la mystification puisqu'elle a été favorisée par Colette et Willy au départ et que c'est Colette seule qui, par la suite, s'en servira comme arme contre Willy pour lui faire endosser tous les torts et par là même retrouver une probité morale. Colette rend donc responsable Willy de son homosexualité. Pourtant, ses relations saphiques sont loin de se limiter à Georgie si l'on en croit Bonmariage qui la présente comme "une grande amphibie"[1]. Ainsi un livre tel que *Le Pur et L'Impur* révèle que ce penchant n'est pas le fruit du hasard ou de circonstances fortuites puisqu'il donne matière à une vraie réflexion sur "l'amour unisexuel". Il est vrai que Colette donne l'impression de ne pas s'y être mise en scène et de recueillir seulement un certain nombre de témoignages. Et quand elle évoque une période de sa vie où elle singeait l'homme, c'est pour mieux la condamner. [2] Dans *Mes Apprentissages*, il est intéressant d'ailleurs de constater que Colette ne s'attarde pas sur l'expérience qu'elle a tirée de cet apprentissage. Georgie n'est pas évoquée, Jacques Dupont a raison de dire que Nathalie Clifford Barney semble "une simple relation mondaine" [3]. Après sa séparation avec Willy, elle se présente dans *Mes Apprentissages* comme une femme solitaire et retirée avec pour seule compagnie son chien et sa chatte. Elle semble oublier un peu vite Missy, rue de Villejust. C'est encore le cas dans *Notes de Tournées* et surtout dans « La Lune de Pluie » où Colette situe sa rencontre avec Délia après son divorce avec Willy et un peu avant son mariage avec Henry de Jouvenel. Elle se décrit comme une femme isolée. Michel del Castillo corrobore notre point de vue lorsqu'il dit :

---

(1) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 18.
(2) Colette, *Le Pur et L'Impur, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 586.
(3) Jacques Dupont, Notice de *Mes Apprentissages, Œuvres Complètes, op. cit.* , tome III, p. 1696.

> Willy, qui connaît le Tout-Paris et que tout le monde connaît, n'aurait pas pu ne pas rencontrer Missy; quant à Colette, elle fréquente, depuis déjà quelque temps, la société lesbienne et n'en est pas à sa première aventure féminine. Plus tard, quand elle blanchira son passé, elle taira pudiquement son homosexualité ou mettra ses écarts sur le compte de ses déceptions conjugales, quand elle n'en rendra pas responsable l'abominable Willy qui l'aurait pervertie et incitée à la débauche.(1)

Certes, la critique littéraire va dans le sens d'une réhabilitation de Willy. C'est le sens à accorder à des rééditions telles que celle de François Caradec dont le volume qu'il écrivit en 1980 fut réédité en 2004 ; en 1980, il était intitulé *Feu Willy, avec ou sans Colette*, en 2004, Colette n'apparaît plus dans le sous-titre et le livre porte désormais le titre ô combien révélateur de son contenu : *Willy, Le Père des Claudine*. Jean-Pierre Thiollet, on l'a dit, eut l'heureuse idée de rééditer, en cette même année 2004(2), l'ouvrage de Sylvain Bonmariage composé en 1954, *Willy, Colette et moi*. Ainsi que le signale J.-P. Thiolley dans l'introduction, l'intérêt de ce récit réside en ce qu' « il apporte un éclairage étonnant et parfois très démystificateur sur un personnage quasi-sacré. » Nous pourrions ajouter, surtout pendant cette année 1954, puisqu'elle fut, rappelons-le, la première femme à obtenir des funérailles nationales. Sans oublier la publication de Michel del Castillo qui fit grand bruit à sa sortie en 1999, *Colette, Une Certaine France,* du fait non seulement de l'enjeu du livre (qui est de démystifier la grande Colette) mais aussi par le fait qu'un écrivain reconnu comme Castillo écrivait sur un autre non moins célèbre. Par contre, le téléfilm en deux épisodes de Nadine Trintignant (datant de 2003, dans lequel sa fille, Marie, paraît sous les traits de Colette) retombe dans le schéma classique de l'innocence bafouée. Mais cela s'explique certainement par le parti pris adopté par Nadine Trintignant. Dans la lignée des féministes, elle n'arrive pas à échapper à une vision

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.*, p. 215.
(2) Cette année 2004 fut riche en sortie ou rééditions de livres sur Colette ou même de Colette dans la mesure où on célébrait, de la sorte, le cinquantenaire de sa mort.

duelle de la réalité : d'un côté, l'innocence trahie représentée par Colette (Marie Trintignant dans le film) et de l'autre "le méchant Willy", menteur et calculateur. C'est en ce sens d'ailleurs que Michel del Castillo, passant en revue de nombreuses études faites sur notre auteur, émet des réserves sur celle de Michèle Sarde, *Colette, libre et entravée* [1]. La thèse féministe qu'elle défend dans le livre selon laquelle l'œuvre de Colette, bâtie avec des matériaux de sa vie, symbolise et incarne le mouvement de la libération des femmes, ne lui paraît une thèse nullement absurde. Il regrette cependant que l'idéologie aveugle Michèle Sarde au point de l'empêcher de mener une observation suivie de l'œuvre de Colette : "Aucun de ces faits ne trouble la belle assurance de la biographe pour qui les hommes, tous les hommes sont également nuls."[2] Nous pensons que les propos de Michel del Castillo sont volontairement provocateurs, sans doute pour revendiquer son agacement devant les dérives forcément réductrices, selon lui, d'une idéologie. Parmi l'épitexte fort diversifié dont a bénéficié le livre, *Colette, Une Certaine France*, en 1999 (articles, commentaires…), l'interview accordé à Philippe Vincent sur *France Inter*, que nous avons déjà cité, a attiré notre attention.

A la question faussement naïve du journaliste, se conformant pourtant à la légende répandue par Colette (notamment dans *Mes Apprentissages*) : "C'est donc Willy qui vient la kidnapper de la Bourgogne ?", Michel del Castillo s'exclame:

> Non, justement pas! Il vient de perdre une femme qu'il aime. Il a un enfant, il le met en nourrice. Le frère de Colette est médecin, inspecteur du canton et s'occupe d'enfants. Willy vient donc voir son enfant. Colette n'a pas de dot à l'époque, on ne se marie pas

---

(1) Michèle Sarde, *Colette, libre et entravée*, Paris, éd. Stock/Femmes dans leur temps, 1984.
(2) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p. 338.
(3) Entretien entre Michel del Castillo et Philippe Vincent, *op. cit.*.

> sans dot. C'est vrai qu'elle a vingt ans, qu'elle n'est pas idiote et il se laisse faire. Mais il n'est pas du tout allé pervertir une jeune paysanne, il allait voir son bébé! [3]

Bonmariage, lui non plus, ne croit pas à cette image du "pervertisseur" que la critique majoritairement a attribué un peu vite - suivant en cela les traces de Colette - à Willy: "*Barbare et bedonnant, avare, superficiel, exploiteur*" (Michèle Sarde); "*peu appétissant, plus ou moins flétri de réputation, adonné à diverses débauches »* (Françoise d'Eaubonne); "*chauve, ventru, viveur*" (Claude Mauriac); "*vieux faune trempé d'alcool*" (Pierre Brisson); "*l'abominable Willy* […] *Fiancé cynique*." (Mona Ozouf).[1] Son avis sur la question est le suivant :

> Il serait ridicule de croire à la vertu de Willy. J'ai toujours cru exactement au contraire, mais je n'ai jamais pu m'imaginer un instant que Willy ait été le pervertisseur de Claudine, qui ne demandait qu'à se laisser pervertir : elle dégageait comme une odeur de sensualité indéfinissable et troublante.[2]

La confusion de Bonmariage entre "Claudine" et "Colette" est manifeste ici puisque celle dont il nous entretient est à l'évidence Colette, et non Claudine.

Mais concédons-lui que Colette elle-même favorise les recoupements entre elle et son héroïne dans le cycle des *Claudine*. Aussi les avances relatées dans *Claudine à Paris* émises à Renaud par une Claudine légèrement enivrée par des verres d'Asti pourraient correspondre à ce qui s'est passé dans la réalité. Alors que *Claudine à Paris* fut adapté au théâtre en 1902, Jacques, le fils de Willy, rapporte que son père lui aurait soufflé à l'oreille au cours de cette scène entre Renaud et Claudine: "C'est ta petite maman" [3]. Claude Pichois et Alain Brunet en sont beaucoup moins sûrs:

---

(1) Pour ne citer que ceux retenus par Castillo: Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p. 117.
(2) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi*, *op. cit.*, p. 59.
(3) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 151.

> L'anecdote, contée par Willy dans les années 1920 et recueillie dans *Indiscrétions et commentaires*, ressemble si fort à un épisode de *Claudine à Paris* qu'il convient de se demander si elle n'est pas passée du roman à la fiction biographique. Willy fut le seul témoin, et c'est dans le recueil de ses souvenirs un témoin à charge. Que Colette eût envie d'échapper à Châtillon, on le comprend. Qu'elle eût pris ce chemin, voilà qui n'est pas prouvé. (1)

Même s'il est difficile de trancher, la question mérite cependant d'être posée. Dans *Mes Apprentissages*, Colette elle-même fait part de sa curiosité sensuelle pour un homme plus âgé:

> La jeunesse et l'ignorance aidant, j'avais bien commencé par la griserie - une coupable griserie, un affreux et impur élan d'adolescente. Elles sont nombreuses, les filles à peine nubiles, qui rêvent d'être le spectacle, le jouet, le chef-d'œuvre libertin d'un homme mûr. (2)

Bien sûr, elle la laisse deviner au lecteur, dissimulée derrière des vérités générales, l'insouciance de la jeunesse lui servant de justification. La famille Colette, en ce qui la concerne, comme on l'a vu, poussait Colette dans le sens du mariage.

Pour en revenir à la proximité de « Gigi » et de « Noces » dans le recueil *Gigi* de 1944, il est certain, en tout cas, qu'elle procure à la nouvelle du même nom un semblant d'autobiographie de sorte que nous pouvons en déduire, selon toute vraisemblance, que ces deux nouvelles n'ont pas peu contribué à apporter à son premier mariage l'éclairage que Colette souhaitait lui donner : « Gigi » semble accréditer la version selon laquelle, lors de sa rencontre avec Willy, ce serait elle qui aurait fait des avances à Willy avant le mariage. Implicite dans le livre de Colette, cela est particulièrement frappant dans l'interprétation donnée par Juliette Lamboley dans le téléfilm tourné en 2005 pour la télévision et réalisé par Caroline

---

(1) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, *op. cit*., p. 51.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 998.

Huppert, *Mademoiselle Gigi*, où Gilberte, grisée par des verres d'alcool, se jette littéralement au cou de Gaston. De la même façon, alors que Willy fait figure de pygmalion (ne demandait-il pas à ses femmes de l'appeler « papa » ?), Gilberte aussi bien que Claudine tombent amoureuses de leur « tonton », même si cette appellation hypocoristique ne recouvre évidemment pas la réalité. Gilberte s'en départ à la fin de la nouvelle lorsqu'elle accepte de se marier [1] tandis que Claudine la rejette de manière plus brutale : « Mon oncle, mon oncle… Quelle bête idée de l'avoir baptisé ainsi ! Sotte « engaudre » de Claudine ! [2]» La figure de Luce elle-même dans *Claudine à Paris*, reflet de la femme entretenue, « prostituée » [3] selon Eliane Lecarme qu'elle aurait pu devenir si elle n'avait pas aimé Renaud, est dédoublée, dans la nouvelle « Gigi », par la présence d'une camarade de cours, Lydie Poret, « avec qui, précise Colette, elle (Gilberte) avait docilement rompu lorsque celle-ci lui avait montré un solitaire monté en bague, don du baron Ephraïm » [4]. La réalisatrice Caroline Huppert, dans *Mademoiselle Gigi*, accorde d'ailleurs au personnage de Lydie Poret une dimension plus importante que dans le livre, « pour montrer clairement ce que Gigi refusait », explique-t-elle [5].

Ainsi, il faut se rendre à l'évidence, ces recoupements entre « Gigi » et *Claudine à Paris*, à quarante ans d'intervalle, n'ont rien de fortuit et nous pensons que si Colette les fait resurgir en 1944, c'est bien sûr pour

---

(1) Colette, « Gigi », *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. 476.
(2) Colette, *Claudine à Paris*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome I, p. 343.
(3) L'analogie entre la condition de femme mariée, que la société du XIXe et du début du XXe siècles réduit à une totale dépendance envers son mari et la prostitution fait l'objet d'une analyse pointue de la part d'Eliane Lecarme.
(4) Colette, « Gigi », *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome IV, p. 440.
(5) Propos de Caroline Huppert, recueillis par Sophie Bourdais dans *Télérama* n° 2937, 26 avril 2006, lors du passage sur France 3 de « Mademoiselle Gigi ».
(6) *Lettres aux petites fermières*, Bordeaux, éd. Le Castor astral, 1992, pp. 143-145.

échapper à ses angoisses, ainsi qu'elle le suggère dans sa correspondance aux petites fermières : « Les récits *authentiques* des camps de torture créent une atmosphère irrespirable. Quelle imagination égalera celle des bourreaux ? Parlez-moi de vous, cœurs purs ! » [6] Mais pas seulement, dans la mesure où l'on devine, comme c'est souvent le cas chez Colette, un dessein plus intéressé qui consisterait, au final, à consacrer sa légende. Elle aspirait, selon nous, à apporter la confusion dans l'esprit du lecteur pour qu'il finisse par la confondre avec ses doubles… ou plus exactement, par ne plus démêler certains aspects de sa vie de la transposition romanesque.

Colette, on l'a vu et ce n'est pas notre réflexion précédente qui s'inscrira à rebours de ce constat, se plaît à multiplier les hypostases d'elle-même dans son œuvre ; et de la même façon que pour la littérature, ne peut-on dire, que Colette, dont la participation à l'écriture des dialogues et au canevas du film *Gigi* de Jacqueline Audry est avérée [1], se sert du cinéma pour entériner l'image qu'elle souhaite donner d'elle à ses débuts ? N'est-ce pas le sens à conférer à la remarque déplacée de la grand-mère Mamita, lorsqu'elle désigne, dans le film d'Audry, la figurante (accompagnée de Polaire et de Willy), en tous points ressemblante à la Colette de 1900, par ces mots : « une petite provinciale sans intérêt » ? N'est-ce pas ainsi que Colette désormais reconnue de tous, tend à se représenter lorsqu'elle était jeune ?

Dans le même ordre d'idées, la critique, dans sa large majorité, a eu tendance à mettre en avant l'optimisme qui se dégage de la nouvelle « Gigi », seules peut-être Eliane Lecarme et Francine Dugast en ont dévoilé un autre aspect, plus noir celui-ci, qui transparaît effectivement vers la fin de la nouvelle, lorsque Gilberte prononce cette phrase ô combien évocatrice : « - Non, ne me jurez pas. J'ai réfléchi que j'aimais mieux être

---

(1) Nous ne nous attarderons pas sur ce point qui a déjà fait l'objet de notre part d'un développement dans la 2ème partie : Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette, II) L'apparition de l'auteur : une autobiographie problématique, 2/ Vers un arrière-plan fictionnel.

malheureuse avec vous que sans vous. Alors… » [2] Ces paroles sont pourtant de mauvais augure et l'on pourrait y déceler comme l'annonce de l'échec à venir de son mariage… Corollairement, en conséquence, la séquence de Jacqueline Audry plus haut, prend tout son sens et peut être perçue comme la projection dramatique de l'humiliation que Colette subira pendant son mariage, rabaissée au rang de « twins » au bras d'un Willy triomphant. Ainsi, cette phrase, anodine en apparence, ne révélera sa dimension dramatique qu'à l'aune de la nouvelle qui clôture le recueil, « Noces », et qui fait office de suite, d'épilogue en quelque sorte.

Cette nouvelle relatant son mariage, « Noces » n'est, dans ses conditions, on le conçoit aisément, que l'objet d'une recomposition. Elle est placée sous le sceau de la tragédie et Sido apparaît comme une Cassandre qui est capable d'interpréter les signes du destin, comprenant que sa fille commet l'irréparable en se mariant avec Willy.

C'est vraisemblablement le livre *Mes Apprentissages* qui comporte, en 1936, les principaux griefs que Colette inflige à son ex-mari, en petit comité d'abord. Bonmariage livre cette anecdote qu'il situe en 1912 - date à laquelle, on l'a vu, aucune réconciliation n'est plus possible entre eux, pour les raisons que nous avons fait valoir :

> J'ai le souvenir d'une soirée, boulevard Péreire, chez une dame dont je ne puis me rappeler le nom, mais qui était la sœur de mon ami Me George Baron, avocat à la Cour. J'y retrouvai Colette. Elle était en train de raconter, dans un groupe, les misères endurées pendant son mariage. Mme Langlé de Bellême l'interrompit: "C'était si simple de ne pas vous marier, si M. Willy ne vous disait rien."
>
> Réponse de Colette: "J'avais seize ans et j'épousais un vieillard!"
>
> Sur quoi, je me fâchai. Je lui dis, sur le ton le plus calme, mais le plus précis :"Willy est né le 10 août 1859, à Dôle. Tu es née le 28 janvier 1873 à Saint-Sauveur-de-l'Yvonne et tu t'es mariée à vingt ans révolus en octobre 1893. Voilà les chiffres. [1]

(2) Colette, « Gigi », *Œuvres Complètes, op. cit.,* tome IV, p. 476.

(1) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.,* p. 131.

De plus, bon nombre de témoignages dont celui de Jacques, le fils de Willy, ne semblent pas s'accorder avec la version assez mélancolique qu'elle donne de ses années passées avec Willy. De la même façon que pour *Noces*, l'on peut, en effet, se demander si Colette ne s'est pas complu à noircir la réalité. Néanmoins, Michel del Castillo a raison d'émettre une réserve lorsqu'il dit que les faits ne sont pas toujours en accord avec le sentiment. Colette n'exprime-t-elle pas une idée analogue lorsqu'elle s'exclame ? : "Il peut y avoir tant de différences entre le sentiment et les faits !" (1) Castillo conclut:

> Les théâtres, les concerts, les restaurants et les salons, les amis, et les célébrités, cela n'a jamais guéri personne des mélancolies plus profondes. Colette semblait enjouée, heureuse, fière de sa nouvelle vie -l'était-elle vraiment ? Willy passait bien, lui, pour un auteur gai… Comment se fier aux apparences? (2)

Aussi, contrairement à l'analyse de Jacques Dupont, qui souscrit à une manipulation (3), nous accordons le bénéfice du doute sur ce point à Colette.

En ce qui concerne, cette fois, la différence d'âge, Colette, on la voit ici à l'œuvre, a eu tendance à l'accentuer. Alors que quatorze ans la séparent de son ex-mari, elle a profité, de façon opportune, de l'assimilation qui était faite entre eux et leur personnage. Dans le cycle des *Claudine*, Claudine, dix-sept ans, se marie avec un Renaud de quarante ans, vingt-trois ans les

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 79.
(2) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p.161.
(3) Jacques Dupont, Notice de *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1694.
(4) Dans *La Retraite Sentimentale*, Renaud a cinquante ans et Claudine vingt-huit. Colette, *La Retraite Sentimentale, Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 68.

séparent donc. De plus, Renaud dans *La Retraite Sentimentale* n'épouse-t-il pas les traits d'un quinquagénaire [4] affaibli par une maladie qui l'entraînera vers une mort inopinée ? Bonmariage a donc raison de rétablir que Colette se marie à vingt ans avec un Willy âgé de trente-quatre ans. Ce qui vraisemblablement, à l'époque, n'a rien pour choquer ainsi que la biographie de François Caradec [1] en atteste:

> Colette a vingt ans; Willy en a trente-quatre. Il est temps qu'elle se marie; habituellement les jeunes filles sont fiancées à dix-sept ans. Quant à Willy, c'est à l'époque un homme encore jeune pour le mariage ; on estime qu'un homme doit attendre la trentaine pour fonder un foyer. Ce n'est d'ailleurs pas leur différence d'âge de quatorze années qui scandalise les habitants de Châtillon […] [2]

Même si l'étude de Michel del Castillo, *Colette, une certaine France* , nous paraît dans l'ensemble assez objective, sur la question de l'adultère, il nous semble, quelque peu, de parti pris. Il est vrai que nous ne pouvons qu'abonder dans son sens lorsqu'il explique l'adultère de Willy pour des raisons de conformité sociale. Mais là où nous ne le rejoignons plus, c'est lorsque, loin de dénoncer cette réalité, il en prend son parti: "La plupart des femmes s'en accommodent et ferment les yeux." Il nous semble aller trop loin lorsqu'il condamne le narcissisme de Colette qui l'empêche d'accepter une telle situation [3]. Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (en II tomes) nous semble plus perspicace lorsqu'elle dénonce la condition de la

---

(1) Le livre, *Willy, Le Père des* Claudine, de François Caradec nous apparaît, à maints égards, comme une biographie - bien que Caradec n'aime pas ce terme selon les dires de Michel del Castillo (*Colette, Une Certaine France, op. cit.,* p. 129) - non pas sur Colette, mais bien évidemment, sur Willy cette fois.
(2) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 73.
(3) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.,* p.163.
(4) Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe,* Paris, éd. Gallimard, 1949, renouvelé en 1976.

femme au début du XXe siècle.[4] Les jeunes filles sont élevées dans le but de trouver un mari, à qui elles se dévoueront et qui, de son côté, leur apportera la sécurité. Elles passent ainsi du foyer parental au domicile conjugal. Hélas, une fois mariées, elles se rendent compte que le mari n'est pas cet être idéal qu'on leur avait loué. De là vient un certain nombre de malentendus. La femme s'aigrit dans les soins du ménage et des enfants tandis que l'homme va chercher, à l'extérieur, des compensations selon l'idée qu'une honnête femme ne saurait éprouver du plaisir, l'acte sexuel ayant pour finalité la procréation. Michel del Castillo ajoute encore que Willy dépasse sa condition invoquant "une saine liberté réciproque" [1]. On peut se demander à "quelle saine liberté réciproque" il pense ici?! Alors que Colette impute à Willy une certaine jalousie dans *Mes Apprentissages*, "cette saine liberté réciproque" ne se réduirait-elle pas aux amours saphiques ? Nous ne comprenons pas, dès lors, comment Michel del Castillo peut dire que Willy dépasse sa condition tandis qu'il affirme, quelques pages plus loin, que Willy était homme de son temps en ce qu'il acceptait que sa femme ait une aventure avec d'autres femmes [2]. En effet, au début du siècle dernier, le saphisme, contrairement à la pédérastie, entre dans les mœurs. Il est toléré voire même valorisé - pour le côté légèrement provocateur qu'il apporte - dans les milieux parisiens. Simone de Beauvoir explique l'origine de cette tolérance par le fait que le saphisme n'est pas considéré comme un danger remettant en cause les fondements de la société, au contraire, il est appréhendé comme un régulateur qui pouvait aider la femme à mieux supporter la domination masculine dans cette société phallocratique du début du XXe. L'œuvre de Colette nous apporte également quelques éléments d'éclaircissement. Pour preuve, ces paroles de Willy [3]: " […] je dirais qu'à certaines femmes il faut la femme pour leur

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p.168.
(2) *Ibid,* p. 216.
(3) pouvant être rapprochées de celles de Sylvain Bonmariage plus bas.

conserver le goût de l'homme" [4] qui laissent Claudine dubitative dans *Claudine en Ménage*: "([…] je ne puis entendre ce que vient de dire mon mari que comme un paradoxe qui flatte et déguise son libertinage un tantinet voyeur." [5] Elle suggère aussi une autre raison à cette permissivité à l'égard du saphisme, plus obscure celle-là : il flatterait le côté "un tantinet voyeur" des hommes.

Le livre de Bonmariage, à cet égard, se veut non seulement un témoignage authentique sur Colette mais s'inscrit également parmi les nombreuses publications faisant un retour en arrière sur ces années fastes du début du XXe siècle. Polaire évoque ces années avec nostagie dans *Polaire par elle-même* [1] et l'on demande à une figure légendaire de cette époque-là, Willy, d'écrire un livre de souvenirs [2]. Jacques Dupont, quant à lui, va jusqu'à attribuer une partie du succès de *Mes Apprentissages* à l'évocation de ces années 1900. [3] Ainsi, le maître mot de ces années-là est, sans conteste, pour Bonmariage, "le plaisir". L'ouverture de son livre, *Willy, Colette et moi*, apparaît, de fait, comme une rétrospection de la vie sociale et économique de cette époque mais il s'arrête également sur ses mœurs:

> Elle (l'opinion) se scandalisait avec indulgence de la tribaderie. Elle vouait l'homosexualité au mépris, à la honte, au silence […] la tribaderie, elle, n'est pas une insulte à l'homme. Elle prépare, pour son meilleur plaisir, des femmes raffinées et d'une extrême acuité voluptueuse.
>
> Rien n'est plus rare chez la femme qu'une haine totale de l'homme que le lesbianisme exclusif. Celles qui se perdent dans la recherche maniaque de cet absolu sont des femmes dont l'initiation fut sabotée par une brute ou un ignorant, déçues par l'amour lui-même, et qui reviennent à la ligne normale sitôt séduites par

(4) Colette, *Claudine en Ménage*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome I, p. 454.
(5) *Ibid.*

(1) Polaire, *Polaire par elle-même*, Paris, éd. Figuière, 1933.
(2) Ce projet aboutira : Willy, *Souvenirs littéraires… et autres*, éd. Montaigne, 1925.
(3) Jacques Dupont, Notice de *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome III, p. 1698.

> le garçon habile et qui sait s'y prendre, les comprendre et les prendre, même les surprendre ce qui revient à les prendre deux fois… [4]

D'une analyse rétrospective, Bonmariage passe à l'expression d'idées qui lui sont plus personnelles. Il montre, par ce biais, qu'il se place en conformité avec l'opinion de son temps et aspire par là à ranger le lecteur de son côté, en attribuant à ses idées une valeur gnomique.

Il procède de façon inverse, quelques pages plus loin, pour arriver au même résultat:

> Je savais, en outre, quelle emprise peut exercer une amazone résolue sur la petite amie d'intelligence moyenne et de charme rayonnant et reposant qu'elle combla. Une *amphibie* a l'esprit inquiet. Dans les bras d'une femme, elle songe au garçon qu'elle aime. Dans le lit de ce garçon, elle ressent la nostalgie de sa séductrice.[1]

Selon lui, en fait, le saphisme n'exclut pas l'amour hétérosexuel, l'inverse étant également vrai, il apporterait une composante de tendresse et de douceur. Il parle ici en son nom personnel mais le ton est toujours péremptoire:

> Je sais bien que la vie de deux femmes unies par le goût des baisers de Gomorrhe ne peut être comparée à celle d'amants normaux. Elle est épisodique, et, la plupart du temps, n'empêche pas l'intervention de l'homme.[2]

Il nous paraît judicieux, à ce propos, de relater une saynète qui met aux prises Colette avec Polaire, en guise d'illustration. Bonmariage s'inscrit en

---

(4) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit*., p. 17.

(1) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit*., p. 101.
(2) *Ibid*, p. 87.
(3) Pour ce qui concerne les relations entre Willy et Polaire, rappelons-le, les avis sont partagés. Pour Bonmariage, Willy avait été l'amant épisodique de Polaire avant cette débauche de publicité. Pour le critique Jacques Dupont, ce ne fut pas le cas.

porte-à-faux avec cette comédie de façade qui faisait croire au trio sentimental Willy-Colette-Polaire. (3) Il précise également qu'il n'y eut pas à proprement parler de liaison entre Colette et Polaire : « Il n'y eut qu'un essai. Et cet essai faillit tourner mal. » Il se trouve que Polaire et Colette, sans se le dire, trouvaient qu'il manquait à leur épanchement "un petit homme" (c'est l'expression employée par Bonmariage.). Alors que Polaire connaissait un jeune homme "bien balancé" de dix-neuf ans, elle le fit participer à leurs ébats. Colette aurait donc une fonction préparatoire, songeait Polaire, qu'elle assouvirait avec le jeune homme. Hélas pour elle, Colette en fut de sa part et "le gamin" lui infligea un traitement identique. L'aventure se termina par une terrible vengeance de Polaire sur Colette qui la gratifia "d'un œil au beurre noir". (1)

Plus loin, Colette, dans sa relation avec Missy, toujours selon Bonmariage, trouve que l'homme n'y a pas assez de part:

> Le couple Colette-Belbeuf était bisexué. Mme de Belbeuf était connue pour son absolutisme. Elle avait dressé, dès sa nuit de noces, une cloison étanche entre les hommes et elle-même, disait-on, par dégoût du mari qui l'avait sabotée. J'hésite à le croire. Des femmes victimes de ce genre d'accident reviennent à l'homme sitôt qu'elles rencontrent un garçon qui les comprend. Mme de Belbeuf ne haïssait pas l'homme. En amazone autoritaire, elle en usurpait la place. Elle s'affirmait masculine en toute chose, de l'amour à la mécanique. Colette, elle, je l'ai dit, n'a jamais été qu'une amphibie, et il lui suffit d'une courte cohabitation rue Marbeuf pour fuir. Mitzi lui défendait les hommes. Elle n'a jamais pu s'en passer, même à Lesbos.(2)

La métaphore qu'il utilise, en dernière instance, mérite encore d'être relevée en ce qu'elle figure, de manière imagée, son point de vue sur la

---

(1) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, pp. 32-33. Nous avons repris ici volontairement les expressions de Bonmariage en les mettant entre guillemets afin que l'on puisse se rendre compte du ton légèrement provocateur qu'il adopte.
(2) *Ibid*, p. 71.

question ; point de vue qu'il tend à faire accéder à une vérité supérieure (en l'occurrence artistique) - ce qui est en soi contestable - façon de voir, en tout cas, qui a l'avantage, répétons-le, de refléter les mœurs de cette première moitié du XXe siècle. A une princesse qui lui faisait remarquer…

> - Vous n'êtes pas cependant sans connaître les *terza rima* de la poésie italienne. Deux rimes féminines enlacent une rime masculine. Beaucoup de poètes sont séduits par ce rythme là, et vous ne me ferez jamais penser qu'en matière de… mettons de poésie, vous ayez quelque chose à apprendre. Vous nous avez trop bien parlé du vice, chez la comtesse, l'autre mercredi!...

il répond :

> - […] Poète et amant, car les deux choses se confondent, j'ai cultivé la tradition classique. J'ai découvert, en rêvant ou en aimant, des jeux de rimes imprévus. Ma conclusion est que partout où il y a des rimes féminines, la rime masculine est d'une nécessité primordiale.(1)

En définitive, nous nous apercevons que parmi les nombreux griefs formulés par Colette dans *Mes Apprentissages* contre son ex-mari, celui qui nous semble le plus erroné est l'avarice. Alors qu'il lui martèle que "les fonds sont bas", nous y voyons pour notre part, un moyen de lui insuffler de l'énergie, pour écrire en l'occurrence. Lorsque Colette se lamente qu'elle ne possède pas de manteau pour l'hiver et que c'est sa mère qui est obligée de lui en acheter un (2), cette anecdote va à l'encontre de ce qui suit : le flot d'argent que Willy fait couler dans les mains de Colette. D'ailleurs si Willy possédait ce vice, comment expliquer qu'il ait épousé une fille sans dot? Certes, il est de fait notoire, que Willy ne payait pas ses créanciers et essayait de leur échapper par tous les moyens. Pourtant, nous partageons l'avis de Bonmariage qui pense que cela correspond au "penchant

---

(1) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 216.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 997.
(3) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit*., p. 113.

anarchiste" de Willy qui refuse l'aspect contractuel des choses [3]. Polaire, son interprète au théâtre, n'a peut-être pas tort d'écrire que "Willy était […] infiniment préférable à tout ce que l'on a raconté de lui." [4]

Aussi, les études plus sérieuses ont-elles évolué vers une rétrospective biographique de Willy en même temps que celle de Colette, elle fait office pour lui de réhabilitation. C'est le cas de *Willy, Le père des* Claudine (au titre évocateur) de Caradec, *Colette* de Claude Pichois et Alain Brunet, et même de *Colette Une Certaine France* de Michel del Castillo. En remontant la généalogie, on s'aperçoit que le père est polytechnicien et possède une imprimerie-librairie, la maison d'édition scientifique "Gauthier-Villars" à Paris. Willy, de son vrai nom Henry Gauthier-Villars, est donc un lettré, il possède une solide formation en grec et en latin, en musicologie également. C'est un homme d'esprit qui a le goût des calembours et participe à des revues telles que *Les Lettres à L'ouvreuse* sous des noms d'emprunt dont le plus usité est Willy [1]. Ce sont les principales caractéristiques qui se dégagent de son portrait dans les livres cités. Il en va donc ainsi de celui de Caradec mais plus qu'un autre, le critique dénonce la confusion qui assimile Willy à Maugis, confusion que Willy par ailleurs, s'est plu à entretenir. Il fait un parallèle intéressant entre le mythe Colette-Claudine et Willy-Maugis:

> Alors? Maugis est-il Willy? Bien sûr; mais pas toujours: dans *Claudine s'en va*, Maugis est riche, il écrit "pour le plaisir", et nous savons bien que c'est faux. Le personnage de "Willy-le-noceur" est aussi douteux que celui de "Gabrielle-la-petite-oie-blanche". Prendre Willy pour Maugis, ce serait confondre Colette et Claudine.

(4) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 164.

(1) Parmi ses pseudonymes, on peut citer Gaston Villars, Jim Smiley, l'Ouvreuse et Robert Parville entre autres.
(2) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, pp.148-149.

> Maugis et Claudine sont deux types romanesques dans lesquels les auteurs, Willy et Colette, ont mis beaucoup d'eux-mêmes; mais ce n'est pas plus.(2)

Pour continuer cette comparaison, l'on pourrait dire que Willy procède avec son personnage comme Colette l'avait fait elle-même avec Claudine: *Maugis amoureux* mais aussi *Maugis en Ménage* évoquent naturellement, *Claudine amoureuse*, premier titre non retenu de *Claudine en Ménage.* Mieux, Willy mettra un terme à ce personnage puisque Maugis se suicide dans *Maugis en Ménage* (1910), comme pour signifier la fin d'un pan de sa vie partagée avec Colette. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il abandonnera le chapeau à bords plats pour le chapeau melon et le monocle. De la même façon, n'avons-nous pas montré que les personnages féminins mis au premier plan dans les livres de Colette, étaient attachés à une étape de sa vie ? pour Claudine par exemple, il s'agit de la première période de sa vie, l'enfance et "son passage de l'état de jeune fille à l'état de femme", comme elle le dit elle-même dans *Mes Apprentissages*.

Pour en revenir à l'entretien entre Michel del Castillo et Philippe Vincent, Philippe Vincent revient sur la figure de Willy que l'on trouve dans *Colette, Une certaine France* :

> Le portrait habituellement entendu de Willy: un personnage horrible qui battait Colette, qui la battait sans arrêt. En fait, vous soulignez que le bourreau est souvent victime?
>
> - Il a souvent été victime. Rachilde, son éditeur, dit qu'il était plus naïf qu'elle, qu'il a pris beaucoup plus de coups qu'elle. Elle était autrement plus cruelle.(1)

Michel del Castillo fait certainement allusion ici au portrait assez élogieux que Rachilde trace de Willy dans un paragraphe de son volume lui étant consacré : « Willy ou l'à peu près grand homme ». Le titre est à interpréter

---

(1) Entretien entre Philippe Vincent et Michel del Castillo, *op. cit.*.

comme un hommage rendu à son talent de « maître-mot » avec ses à-peu-près:

> Le cœur de cristal dont j'ai parlé plus haut, où s'est joué, dans les reflets du prisme de sa vie de fêtard très racé, la tragédie des larmes rentrées, de l'amour sincère inavoué, même à lui-même, et du naïf étonnement devant quelque chose, sinon de quelqu'un de beaucoup plus fort que lui, et de tellement plus cruel […] (2)

Il faut bien sûr concevoir cette dernière remarque comme une attaque dirigée à l'encontre de Colette, "ce quelqu'un" que l'ancienne éditrice considère comme "plus fort" et "nettement plus cruel". Encore faut-il émettre des réserves sur l'objectivité d'un tel témoignage qui vient après le succès de Colette. Ne peut-on y déceler, avec raison, un soupçon de rivalité littéraire au moment où Rachilde, lorsqu'elle rédige le livre, est loin de connaître la reconnaissance unanime dont bénéficie cette dernière ?

Malgré tout, les personnes qui ont côtoyé de près ou de loin Colette, s'accordent dans la description d'un caractère bien trempé. Pour Francis Carco, son ami de longue date, Colette est très éloignée de la jeune femme fragile et sensible que le laisseraient supposer ses écrits, il la qualifie, sur un ton volontairement provocateur, de « vieille vache » (1). Bonmariage la trouve méchante et le portrait qu'il brosse d'elle, est en définitive, peu flatteur : il voit en elle "une perverse rosse" (2), il la compare, à plusieurs reprises, à "une chatte qui donne des coups de griffes" (3), elle est envieuse et ne supporte pas le bonheur des autres, selon lui. Sa façon de procéder lui semble relever de la pire bassesse, il cite pour exemple ce livre en forme de règlement de compte qu'est pour lui *Mes Apprentissages*, écrit après le décès de Willy, pour être assurée, de ce fait, qu'il ne répondrait pas et donc

---

(2) Rachilde, « Willy ou l' à peu près grand homme » in *Portraits d'hommes*, éd. Mornay, 1929 puis éd. Mercure de France, 1930.

(1) Jean Davray, *Le Reflet et la réflexion*, Paris, éd. Fayard, 1974, pp. 19-20.
(2) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 28.
(3) *Ibid*, pp. 24, 25, 31…

qu’elle aurait le dernier mot. On pourrait lui répliquer aisément que son livre à lui, peut être perçu également comme une sorte de satire, cette fois à l'encontre de Colette, et qu'il sort juste après la disparition de celle-ci soit en 1954. Quant au sous-titre choisi, *Colette à nu*, il ne l'est pas sans arrière-pensées dans la mesure où il est de notoriété publique que Colette, par le passé, épousa une carrière de danseuse nue. Reconnaissons-lui tout de même - et c'est l'un des mérites de *Willy, Colette et moi* - un certain courage dans la mesure où, lors de la sortie du livre en 1954, Colette est louée unanimement tandis que la notoriété de Willy est en déclin. Il la dépeint également comme une femme calculatrice et profiteuse ; après diverses séparations, que ce soit aussi bien avec Willy, Missy et Henry de Jouvenel, elle refuse de leur restituer des biens qu'ils avaient placés sous son nom, alors qu'elle savait qu'ils leur appartenaient. Bonmariage lui reconnaît toutefois quelques qualités: elle travaille beaucoup [1], elle est imaginative [2]. Il lui attribue les qualités de ses défauts, elle est sensuelle à la limite de la vulgarité [3]. Il ne cache pas, néanmoins, l'attirance qu'il éprouve à son égard et regrette que sa tentative de rapprochement soit restée sans lendemain; ainsi, son entrevue amoureuse avec Colette se révèle désastreuse puisqu'elle se clôt par "ces fameux marrons" [4]. Bonmariage révèle que son frère Léo faisait de même [5] et que selon le témoignage de Willy, elle avait agi de la sorte " six jours après son mariage "[6]. Ce détail trivial revient également sous la plume de Caradec et prend la forme d'une historiette :

---

(1) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 61.
(2) *Ibid*, p. 59.
(3) *Ibid.*
(4) Ces "marrons" désignent des flatulences. Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 84.
(5) *Ibid*, p. 51.
(6) *Ibid*, p. 52.
(7) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p.120.

> Alfred Jarry rencontre souvent les Willy dans les milieux d'esthètes. Un soir, chez Maggie Clarck, Colette, sa voisine de table, s'étonne de le voir s'agiter sur sa chaise et lui en demande la raison :"Madame, j'ai la foire!" lui répond Jarry.
>
> Ce qui ne devait guère choquer Colette habituée elle-même à lâcher ce qu'elle appelle, en roulant les "r", des « marrons ».(7)

Caradec rapporte cette anecdote qui, en même temps qu'elle nous fait sourire, ne nous étonne guère concernant Jarry, elle est à la hauteur des situations ubuesques que l'on trouve dans ses livres. Par contre, venant de Colette, elle a tendance à la faire "tomber de son piédestal", à l'humaniser tout simplement.

Il serait bon tout de même, afin d'être tout à fait juste, d'émettre quelques réserves sur l'objectivité d'un témoignage provenant "d'un amoureux éconduit", ainsi que Claude Pichois considère Sylvain Bonmariage. Il a néanmoins l'avantage de reconsidérer le personnage de "la bonne dame tartine" (1) telle qu'elle est perçue à sa mort. L'incarnation du personnage de Colette par Marie Trintignant pour la télévision, en hommage au cinquantenaire de sa mort, nous semble à cet égard peu probant, elle est trop féerique. Sans tomber dans les excès de Bonmariage, même si nous pouvons lui concéder qu'il s'appuie sur des faits réels, nous nous accordons plutôt avec Michel del Castillo pour voir en Colette "une femme forte et déterminée", suivant ce qu'il répond à Philippe Vincent:

> Ce n'est pas une faible femme Colette et d'ailleurs, il fallait qu'elle soit forte pour s'imposer en tant que personnalité indépendante en 1900. Elle fait partie des premières femmes à assumer la liberté, elle va la vivre.
>
> - Au dépens des autres?
>
> - Oui, quand un bulldozer fonce, mieux vaut ne pas se trouver devant. Avec elle, c'est pareil. Quand elle veut quelque chose ou quelqu'un, il ne faut pas être juste devant.

---

(1) C’est l’expression employée par Jean Cocteau.

Lorsque le journaliste lui demande si Colette ressemble à sa mère, Michel del Castillo se veut plus mesuré:

> Non, ma mère est un vrai monstre. Non, Colette n'a jamais abandonné plein d'enfants de tous les côtés.(2)

C'est d'ailleurs, lorsqu'on aborde la question de la maternité chez Colette que les réactions sont les plus véhémentes: "Colette aurait été une mauvaise mère, elle aurait abandonné et déshérité sa fille…" Michel del Castillo qui a bien connu la fille unique de Colette, Colette de Jouvenel, expose que celle-ci a souffert, enfant, de l'absence de ses parents. Mais elle reconnaissait avec le recul, qu'il était difficile de sortir de l'ombre lorsqu'on est la fille de personnes célèbres. Elle aurait murmuré à Castillo sur le ton de la confidence, alors que la nuit était tombée, cette vérité profonde : "On n'a pas assez d'une vie pour s'en remettre." Reste la relation de sa mère avec son demi-frère Bertrand - que Michel del Castillo dit avoir appris de sa bouche alors que la vérité n'était pas encore connue - qui la rendait mélancolique. Il raconte :

> Comme nous supputions (Gide et moi) qui avait bien pu servir de modèle au personnage, Colette de Jouvenel murmura, à contrecœur eût-on dit, ce prénom « Bertrand ». Je fus d'autant plus surpris qu'on ignorait encore la vérité et que Chéri avait été écrit avant sa rencontre avec Bertrand. (1)

Il suppute également, sur *France Inter*, que cette liaison serait à l'origine de la mise en pension de la petite Colette :

---

(2) Entretien entre Philippe Vincent et Michel del Castillo, *op. cit.*.

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p. 279.
Le fait sera avéré par l'intéressé lui-même, Bertrand de Jouvenel : « La Vérité sur *Chéri* », in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, pp. LV-LVIII. Mais, pour être plus précis, il faudrait dire que Bertrand ne fut pas à l'origine le modèle de Chéri, il le devint dans *La Fin de* Chéri.

> Colette de Jouvenel est tout le temps bouclée - elle employait même le terme d'« écrous » - pour deux raisons : Colette-écrivain est très occupée car elle aspire à la respectabilité. Autre chose, sa fille la gêne car elle vit une grande histoire d'amour avec le fils aîné qui a dix-sept ans. (2)

Nous ne nous attarderons pas plus avant sur Colette en tant que personne afin de ne pas tomber dans le travers qu'elle dénonçait elle-même - surtout, d'ailleurs, lorsqu'elle commençait à être consacrée en tant qu'écrivain. Néanmoins, si nous avons cru bon de nous y arrêter, ce n'est pas dans le but d'assouvir une curiosité, de quelque ordre qu'elle soit, c'est surtout afin de mettre en avant le décalage qu'il peut y avoir entre son vrai visage de femme et le personnage qu'elle s'est composé au fil des ans et qui a d'ailleurs eu tendance à l'emporter. Alors que Claude Pichois et Alain Brunet avouent ne pas comprendre la raison qui a poussé Jean Cocteau à reparler de Rézi, en 1953, dans son *discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique* où il succédait à Colette, nous pensons qu'il en va de cette explication : par jeu ou par provocation, Cocteau a voulu détruire ce mythe de "la bonne dame du Palais-Royal", il en a trouvé l'occasion opportune, lors de cette cérémonie imminente:

> Et puis, il y avait une femme mystérieuse que, bien des années après, je devais connaître par son fils, mon camarade d'études chez M. Dietz, une femme dont Edouard Bourdet fit l'Arlésienne invisible de sa *Prisonnière*, une femme qui méritait qu'un des personnages de la pièce [Irène] l'honorât de cette phrase: "*Elle ne ment jamais*", une femme si noble que cela explique pourquoi sous le nom de Rézi [*sic*] son allure n'oblige jamais Colette à lui chercher des excuses et annonce tous les personnages qui vont suivre, personnages dont le niveau d'âme suffit pour que Colette les absolve. (1)

---

(2) Entretien entre Philippe Vincent et Michel del Castillo, *op. cit.*.

(1) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit.,* p. 110.

N'avions-nous pas vu, au début de ce paragraphe que celui-ci, dans son journal, avait tendance à souligner la dualité de Colette, son côté obscur, qu'elle s'est plu à édulcorer pour arriver - répétons-le - à la figure d'écrivain classique ?

A ce propos, reconnaissons à la décharge de cette dernière, que Colette est victime d'une certaine conception de l'art, que commente Marine Rambach dans son livre intitulé *Colette pure et impure*:

> Cette séparation de la morale et de l'art, qui depuis est devenue presque systématique et consensuelle, était relativement rare à l'époque (d'après notre corpus, la césure se situe au début des années 70). Pratiquement toutes les études consacrées à Colette, entre 1908 et 1960, discutent de "la valeur morale" des œuvres de l'écrivain. D'une certaine manière la valeur morale de l'œuvre était alors considérée comme une valeur esthétique au même titre que le style ou la composition.(1)

Cela fait l'objet d'une discussion entre Colette et Bonmariage que celui-ci retranscrit dans *Willy, Colette et moi*. Elle lui aurait fait part qu'elle était en parfait accord avec lui sur ce point: l'art aurait peu à voir avec la morale (2). Mais au lieu de dénoncer ce malentendu, elle s'en accommode, mieux elle le retourne à son avantage en se conformant à son rang de baronne, titre honorifique qu'elle doit à son mariage avec Henry de Jouvenel et qui l'oblige, selon l'expression rapportée, « à beaucoup de discrétion » (3).

Mais au-delà de Sylvain Bonmariage, on l'a vu, beaucoup de personnes (célèbres ou moins célèbres) déplorent le manque de naturel de Colette.

---

(1) Marine Rambach, *Colette pure et impure, Bataille pour la postérité d'un écrivain*, éd. Gaies et Lesbiennes, Paris, février 2004, p. 61.
(2) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 207.
(3) Le livre de Sylvain Bonmariage a l'avantage de montrer Colette à différents moments de sa vie ; à la fin du livre, elle est mariée à Henry de Jouvenel.
(4) Maurice Goudeket, *Près de Colette, op. cit*., p. 24.
(5) Ce syntagme est au présent car cela nous semble valable encore de nos jours.

Ainsi, celui qui allait devenir son troisième mari, Maurice Goudeket, imagine, à leur première rencontre, qu'elle « joue son propre personnage », ce qui la rend peu sympathique à ses yeux.(4)

De même, au moment de son premier mariage, on l'a dit ailleurs, Colette, tendait à imiter Claudine, l'héroïne de fiction qu'elle avait inventée, par goût du scandale, aussi peut-être à cause de son penchant pour l'exhibitionnisme -que la critique a souvent relevé- mais surtout, c'est certain, par opportunisme, le lecteur ne pouvant séparer la vie de l'œuvre, sa curiosité n'en est que redoublée et la vente des livres de Colette propulsée (5). Par la suite, après son premier divorce, Colette s'est détachée du côté pervers de Claudine pour ne conserver que le naturel. Elle s'est donc composé un personnage de paysanne au fil du temps, qui avait peu à voir avec la réalité comme l'accrédite le témoignage d'Anne de Jouvenel qui l'a connue lorsqu'elle était enfant et dont l'annonce de la mort à la radio - « pour la première fois de sa vie, d'une personne familière » raconte-t-elle - l'a profondément bouleversée : « Elle s'était fabriqué une image de paysanne qu'elle n'a jamais été… de bourguignonne, mais elle n'a pas été que cela ! » (1)

Francis Jammes lui avait peut-être ouvert la voie, de ce fait, en dressant dans la préface des *Dialogues de bêtes* une image de paysanne; préface dont ce passage - que nous jugeons fort révélateur - est extrait :

> *Je dis donc que Mme Colette Willy n'eut jamais les cheveux courts; qu'elle ne s'habille point en homme; que son chat ne l'accompagne pas au concert; que la chienne de son amie ne boit pas que dans un verre à pied. Il est inexact que Mme Colette Willy travaille dans une cage à écureuil et qu'elle fasse du trapèze et des anneaux de telle sorte qu'elle touche, du pied, sa nuque.*
>
> *Mme Willy n'a jamais cessé d'être la* femme bourgeoise *par excellence qui, levée à l'aube, donne de l'avoine au cheval, du maïs aux poules, des choux aux lapins, du*

séneçon au serin, des escargots aux canards, de l'eau de son aux porcs. A huit heures, été comme hiver, elle prépare le café au lait de sa bonne, et le sien. Il ne se passe guère une journée où elle ne médite sur ce livre admirable :

La maison rustique des dames
par
Mme Millet-Robinet

(2)

Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'il exalte une image toute aussi fausse que celle qu'il récuse, celle de la femme scandaleuse.

Michel del Castillo souligne ironiquement que la *petite paysanne* baignait en réalité dans la culture."(1)

A bien y réfléchir, c'est Colette elle-même, en fait, qui serait à l'origine du mythe de ses origines provinciales modestes. Dans *Mes Apprentissages*, elle déplore sa condition de jeune fille pauvre:

> Je ne me rendais pas compte que j'y étiolais une vigoureuse fille élevée parmi l'abondance que la campagne consentait aux pauvres, le lait à vingt centimes le litre, les fruits et les légumes, le beurre à quatorze sous le litre, les œufs à vingt-six sous le quarteron, la noix et la châtaigne…(2)

Elle contribue à propager, dans son œuvre, l'image d'une enfance pauvre mais heureuse. A deux reprises, que ce soit aussi bien dans son livre sur Colette que lors de son interview accordé à Philippe Vincent, Michel del

(1) Interview d'Anne de Jouvenel par Macha Méril in Bonus du film *Colette* de Gérard Poitou-Wéber, *op. cit.*.
(2) Francis Jammes, Préface des *Sept dialogues de bêtes*, éd. Mercure de France, 1905.

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p. 91.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 997
(3) Francine Dugast-Portes, "Colette en images" in *Agenda Colette*, éd. Mille et une nuits, 2001. Cet agenda est composé de citations de Colette, à l'appui de photographies en guise d'illustrations. C'est à la fin que nous avons trouvé le commentaire de Francine Dugast-Portes.

Castillo soumet à notre sagacité cette interrogation rhétorique qui nous semble de bon aloi: "Vous connaissez la condition des paysans à l'époque?"

Même si le déménagement de Saint-Sauveur pour Châtillon a dû, c'est indéniable, engendrer un niveau de vie plus modeste, nous ne pouvons que souscrire à l'opinion de Francine Dugast lorsqu'elle déclare:

> Les images démentent la pauvreté dont parfois Colette affirma qu'elle colora sa jeunesse: gracieusement parée, elle fut une enfant et une jeune fille très belles, même si plus tard, non sans coquetterie, elle émit quelques doutes sur ce point. Elle vécut, jusqu'au moment en tout cas où sa famille quitta Saint-Sauveur, dans un milieu aisé: l'élégance des toilettes frappe sur certains clichés.(3)

En définitive, Colette devient tributaire de cette figure de "la bonne dame du Palais-Royal" dans la dernière partie de sa vie, selon l'image consacrée. C'est l'expression lancée par Jean Cocteau (1)on s'en souvient, et reprise par Michel del Castillo dans son analyse :

> C'est à cette époque que la légende se fixe, s'épure, se propage, servie par Maurice Goudeket, grand prêtre de cette liturgie païenne. Colette devient la bonne dame du Palais-Royal, parée de l'éclat d'une sagesse rurale, experte en recettes de bonheur domestique, confidente et conseillère, sorcière et nécromancienne - le mot est de François Mauriac.(2)

Certains passages de ses livres, à partir des années 1930, en attestent, elle égrène parfois cette sagesse du terroir dont elle se veut issue, de

---

(1) Il s'agissait plus précisément de « la bonne dame tartine ».
(2) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, pp. 307-308.
(3) Colette, "Récriminations" in *Prisons et Paradis*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 720.
(4) Collection Michel Rémy-Bieth, *Colette, Lettre à Missy*, 1911.

remarques condescendantes: "J'oublie que vous êtes, lecteurs, jeunes et citadins, et que vous lessivez au savon…".(3)

Colette s'est plu également, bon nombre de photos le prouvent, à se donner un air grave, alors que, semble-t-il, elle était en réalité tout le contraire. Sans doute faut-il mettre cette attitude d'emprunt sur le compte d'une certaine conception de la littérature et de l'écrivain, tandis qu'elle perçoit l'écrivain comme un être qui cacherait en son sein une fêlure, un déséquilibre: "Les gens parfaitement contents, parfaitement équilibrés, ne font pas de la bonne littérature, hélas."(4) Son approche de la littérature, rappelons-le, est très différente d'un Willy qui ne la conçoit que comme valeur marchande pouvant lui permettre de jouir au mieux de l'instant présent. Colette pour sa part, aspire à écrire une œuvre pour la postérité, à devenir un classique. D'où cet air grave qui émane d'elle sur les photographies qui la présentent à l'écritoire. De telles photographies participent, selon l'article déjà mentionné de Guy Ducrey "Colette et la photographie", de "sa légitimation sociale". Nous en étions arrivée à l'idée que cela témoignait du sérieux de son activité, la femme-écrivain posant pour la postérité.

Nous entrevoyons, néanmoins, une autre cause à cette expression solennelle qu'elle emprunte sur ses photographies. Alors que pour *La Retraite sentimentale* (ayant pour titre initial *La Vagabonde*), nous n'avions évoqué que la deuxième raison qui poussait Colette à persuader son éditeur, Alfred Vallette, de publier ce livre sans tarder, c'est maintenant, la première qui retient toute notre attention: "Mon bouquin qui n'est pas mauvais peut être considéré comme contre-manifestation, comme protestation à l'idée qu'on se fait de moi actuellement. (1) D'ailleurs, n'avons-nous pas vu que

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p. 226. C'est nous qui soulignons.

Colette s'est complu dans ce rôle de victime? Même si elle s'est appuyée sur des faits tirés de la réalité, il est indéniable qu'elle a eu tendance à les noircir, faisant de Willy un être abject, avare et pervers… De la sorte, elle n'a pu que recouvrer la sympathie du lecteur. Il entre également, c'est indéniable, une part de manipulation chez Colette, nous pensons qu'elle aura certainement conscience que les femmes seront de son côté dans cette lutte des sexes et qu'elles la plaindront de l'éternel asservissement de la femme par l'homme. C'est d'ailleurs, contre une lecture de cet ordre que Castillo s'insurge, prenant comme exemple ou plutôt comme contre-exemple, celle effectuée par Michèle Sarde. Mais peut-être fait-il un faux procès à Michèle Sarde en ce qu'une telle lecture est inhérente à l'œuvre de Colette. Il est vrai que la critique se doit de garder une certaine objectivité. Aussi doit-on seulement lui faire grief de s'être laissée entraîner par l'auteur. L'œuvre de Colette comporte ce poncif de la femme fière face à l'adversité. Poncif d'ailleurs, avec lequel, Colette elle-même, armée du sens de l'autodérision qu'on lui connaît, prenait ses distances dans sa correspondance: « J'étais désormais pareille à celle que je décrivis maintes fois, vous savez, cette femme solitaire et droite, comme une rose triste qui d'être défeuillée a le port plus fier. » [1] Mais aussi dans *Le Miroir* :

> Voici que vous avez, tout en haut de votre âme, découvert une retraite qui défie l'envahisseur : demeurez-y ironique et douce, et laissez-moi ma part d'incertitude, d'amour, d'activité stérile, de paresse savoureuse, laissez-moi ma pauvre petite part humaine qui a son prix ! [2]

Il n'empêche que Castillo lui-même n'a pas été sans considérer cette image, que Colette, aidée en cela de son dernier mari tout entier dévoué à la cause, a forgée: au terme de sa vie, Colette, après maints déboires et

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, p. 247.
(2) Colette, "Le Miroir", in *Les Vrilles de la vigne*, *Œuvres Complètes*, *op. cit*., tome I, p. 1031.
(3) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit*., pp. 19 et 245.

épreuves, finit par trouver la sérénité auprès de son dernier mari qui saura apaiser "cette grande blessée de la vie". (3)

Ainsi, en définitive, force est de nous rendre à l'évidence que le principal blâme de Colette envers Willy reste le sentiment d'avoir été spoliée. Alors que *Les Claudine* était la propriété de Willy, celui-ci détenait la possibilité de vendre ses droits au plus offrant. Nous ne nous attarderons pas sur les raisons qui l'ont poussé à le faire: rembourser ses dettes, peut-être était-il animé d'un sentiment de vengeance envers son ex-épouse qui avait repris son indépendance et signé seule *La Retraite Sentimentale*. Il est difficile de trancher et peut-être entre-t-il un peu de toutes ces raisons dans cette décision.

Il nous paraît plus intéressant de nous arrêter sur les circonstances qui ont pu permettre à Willy d'en opérer à sa guise, en d'autres termes de nous demander pourquoi le cycle des *Claudine* ne fut signé que du seul Willy. Alors que dans *Mes Apprentissages*, soit une trentaine d'années plus tard, Colette l'explique par le fait de sa lâcheté, de son instinct de soumission, (1) nous ne saurions lui accorder tout à fait crédit sur ce point. N'avons-nous pas exposé le contexte social réservé à la femme écrivant dans la sous-partie intitulée "L'autobiographie des femmes" afin de montrer qu'une femme ne pouvait signer seule un livre en 1900 sans l'assentiment de son mari ? N'en est-il pas ressorti que la correspondance de Colette était sur ce point assez significative en ce qu'elle faisait apparaître le refus de Colette de signer le livre "pour raisons de convenance" notamment?

Nous aimerions maintenant revenir sur les propos de Colette, qui, dans *Mes Apprentissages*, nous laissent envisager que seul Catulle Mendès avait deviné la part qui lui revenait dans l'élaboration de *Claudine à L'Ecole*:

> « C'est vous, n'est-ce pas, l'auteur des *Claudine*… Mais non, mais non, je ne vous pose pas de questions, n'exagérez pas votre embarras… Dans… je ne sais pas, moi… Dans vingt ans, trente ans, cela se saura. Alors vous verrez ce que c'est que d'avoir, en

littérature, créé un type. Vous ne vous rendez pas compte! Une force, certainement, oh, certainement! Mais aussi une sorte de châtiment, une faute qui vous suit, qui vous colle à la peau, une récompense insupportable, qu'on vomit… Vous n'y échapperez pas, vous avez créé un type. (C'est nous qui soulignons) [2]

Si nous transcrivons cette citation, c'est pour mieux montrer le parti pris de Colette qui, par l'entremise de Mendès, ne parle pas de "collaboration" mais de "véritable auteur".

Néanmoins lors d'un colloque sur Catulle Mendès à l'Université du Maine, Patrick Besnier nous apprend que cette prise à parti est inventée de toutes pièces puisque c'est par des termes avoisinants que Mendès désigne le personnage d'Ubu créé par Alfred Jarry.[3] La remarque de Patrick Besnier nous paraît judicieuse à la lumière de l'intérêt que porte Colette à la sortie d'*Ubu roi* ainsi que le révèle un exégète d'Alfred Jarry, François Caradec:

Willy a assisté à la lecture d' *Ubu roi* chez Marcel Schwob. En rentrant de Bayreuth à la fin de l'été, Colette remercie Alfred Jarry de l'envoi *de Minutes de Sable Mémorial* et de *César Antéchrist*, et termine sa lettre: "Je vous supplie de ne pas m'oublier quand on jouera *Ubu roi*. Deux petites places nous feront si heureux, Willy et moi". Mais elle est obligée de relancer Alfred Vallette et Rachilde par carte-télégramme le 9 décembre 1896: "C'est ce soir qu'on joue *Ubu roi*. Jarry m'a promis plus d'une fois et formellement des places pour sa répétition. Il m'a oubliée à présent […] Je vous supplie de me donner un moyen quelconque d'entrer ce soir, fût-ce au Paradis…" [1]

La vérité réside, ainsi que nous l'avons souligné ailleurs, en ce que la participation de Colette est "un secret de polichinelle". Colette ne déclara-t-elle pas à un journaliste en 1903 ? :

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1024.
(2) *Ibid*, p. 1013.
(3) Nous songeons ici à l'article de Catulle Mendès extrait du *Journal* que nous avions mentionné auparavant.

(1) François Caradec, *Willy*, *Le Père des* Claudine, *op. cit.*, pp. 106-107.

> Mais oui, je l'avoue, je m'en suis longtemps défendue, car j'aurai préféré que Willy en fût reconnu le seul père. Mais il crie si obstinément ma participation que je dois m'incliner.(2)

D'ailleurs dans *Mes Apprentissages*, Colette avoue que Willy ne se gênait pas pour laisser entendre devant elle qu'elle avait participé à la collaboration des *Claudine*. Mais alors qu'elle y suppute des raisons malsaines (telles que la domination, un certain sadisme…) (3), nous ne saurions la rejoindre sur ce point. Willy, rappelons-le pour mieux comprendre son point de vue, n'accorde qu'une valeur marchande aux romans issus de son atelier, il ne voit donc aucun inconvénient à citer le nom de ses collaborateurs; il le fait pour Curnonsky, ainsi que pour Paul-Jean Toulet. En fait, nous ne sommes pas loin de penser, avec Caradec, que si Willy n'appose pas le nom de ses collaborateurs sur la couverture des livres, c'est avant tout pour des raisons d'ordre commercial:

> Le mythe de l'«auteur», de l'écrivain solitaire n'existe plus dans le public qu'à l'égard du livre. Aujourd'hui encore, il a la peau dure: deux collaborateurs ne peuvent signer ensemble un ouvrage, le public et la critique soupçonneront toujours l'un d'eux d'avoir accepté par complaisance la signature de l'autre.(1)

Ultime ironie, on voit désormais, sur le marché, des *Claudine* avec le seul nom de Colette pour des raisons identiques. Entre les deux, c'est maintenant celui de Colette qui prime.

Plus encore, il ne faut pas oublier que le seul nom de Willy fait vendre. Curnonsky en a tout à fait conscience lorsqu'il explique à Georges Ravan: "Si j'avais écrit un livre sous mon nom, on l'aurait vendu à 3000

(2) Déclaration de Colette dans "La Dépêche Républicaine de Franche Comté", 1903.
(3) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p.1023.

(1) François Caradec, *Willy*, *Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 343.
(2) *Ibid*, p. 345.

exemplaires. Sous la signature de Willy on vendit 210 000 exemplaires de *Maugis en Ménage*.[2] Un autre nègre, Horace van Offel, est plus virulent:

> Pendant longtemps son pseudonyme sur une couverture aguichante, avec des demoiselles en chaussettes et montrant leurs dessous de danseuses de cancan, suffisait pour faire marcher les clients, les poires, les michés, comme disent les nymphes du trottoir. [3]

Colette possédait un double handicap car, en plus d'être une femme, elle était une parfaite inconnue dans le monde littéraire à l'époque. La question de Caradec nous semble, de ce point de vue, tout à fait légitime : "Colette, publiant seule ou sous son nom les *Claudine*, eût-elle eu la même chance?" [4], en d'autres termes combien en aurait-elle vendu, elle? Elle devait certainement être consciente de cela sinon pourquoi aurait-elle gardé le nom de Willy jusqu'en 1923? Il entre également, c'est certain, des raisons de cet ordre (même si ce ne sont pas les seules) dans le choix de la dénomination de son premier livre, *La Maison de Claudine*. Le mythe de Willy l'exploiteur, dans ces conditions, s'étiole surtout lorsque l'on sait que les nègres s'accordent pour dire que Willy était bon payeur. Curnonsky parle de "moitié des droits pour Willy, moitié pour le nègre" [1]. "Il ne m'a jamais trompé ni exploité. Je n'ai pas à me plaindre de lui", écrit Horace van Offel. [2] Bonmariage avoue avoir été agréablement surpris: "J'acceptai,

(3) *Ibid*, p. 349.
(4) *Ibid*, p. 345.

(1) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 345.
(2) *Ibid*, p. 346.
(3) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, pp. 121-122.
(4) Alain Brunet, « Petite suite réflexive sur les "ateliers" », in *Signatures*, Presses Universitaires de Rennes, éd. Société des amis de Colette, collec. Cahiers Colette, n° 25, 2003, pp. 153-161. Cette « petite suite réflexive » est assez subversive et mériterait, à cet égard, de trouver des approfondissements ainsi que l'espérait Alain Brunet : « Ce n'est pas une analyse que je fais mais des jalons que je pose ». Il terminait par :"c'est le fonds qui manque le moins." Mais ce n'est pas l'objet de notre propos.

m'en tirai de mon mieux, et, à ma grande surprise, deux mois plus tard, Willy me paya royalement et ponctuellement." (3)

Ainsi, Alain Brunet franchit le pas lorsqu'il s'interroge sur la légitimité de la revendication de Colette dans la mesure où le cycle des *Claudine* a été conçu dans le cadre des ateliers.(4) Il s'appuie, pour étayer son propos, sur l'idée que les romans issus des ateliers ressemblent à une vaste comédie humaine (pour faire référence à Honoré de Balzac pour qui Colette éprouva une prédilection), les personnages circulant d'un roman à l'autre. Le plus éloquent est bien sûr Maugis que l'on trouve dans *Claudine à Paris*, *Claudine s'en va* et *L'Ingénue libertine*. Ecrit par la troisième femme de Willy, cette remarque de Madeleine de Swarte à propos des nègres, paraît directement adressée à Colette:

> Leur orgueil est si grand que rien ne l'humilie. Si l'œuvre dont ils ont fourni l'esquisse - d'après mon plan - connaît le succès, chacun de ces praticiens répand le bruit qu'il en est l'unique auteur. Il arrive à le croire.(5)

Nous en arrivons, tout naturellement, à soulever un point essentiel, non tout à fait éludé à ce jour, à savoir la part de la collaboration qui revient à Willy. Colette, là encore, a eu tendance à retourner la situation en sa faveur jusqu'à ne plus faire apparaître, à partir de 1948 jusqu'à sa mort, que son seul nom sur la page de couverture des *Claudine*. C'est dans un tel contexte qu'il nous semble bon de replacer l'interview qu'elle accorde à André Parinaud en 1949. Tandis qu'elle élude, dans ses entretiens, la plupart des questions allant dans le sens d'un recoupement entre sa vie et son œuvre, nous comprenons qu'elle adopte une position tout à fait contraire à celle de ses débuts où elle entretenait le scandale. Colette, en effet, en 1949, avait acquis un certain nombre de distinctions et son intérêt n'était, certes, pas de revenir sur des épisodes sulfureux de sa vie passée. Ainsi, lorsque Parinaud en vint à cette question récurrente de la part prise par Willy dans

(5) Madeleine de Swarte, *Les Fourberies de Papa*, éd. Henry Parville, 1906.

l'élaboration du cycle des *Claudine*, Colette a eu le temps d'éprouver une stratégie mise en place de longue date:

> - *Est-ce que M. Willy, dès le départ, vous a aidée à écrire* Claudine, *par des conversations, par exemple, en vous indiquant des personnages ou des situations?*
> - Plutôt par des indications, mais ça ne peut s'appeler une aide… plutôt deux ou trois conseils… des piments!
> - *C'était son mot, n'est-ce-pas?*
> - Oui, "N'ayez pas peur de pimenter !"
> - *Vous indiquait-il de quelle façon "pimenter"?*
> - Il me demandait que ces confidences de petite fille encore fussent un peu moins pour petites filles.[1]

Colette prenait déjà à témoin Frédéric Lefèvre venu l'interviewer chez elle, en 1926, lorsqu'elle demande à Pauline, sa fidèle servante, de lui apporter les manuscrits, qu'elle conserve, des livres suivants : *Claudine à L'Ecole*, *Minne* et *Les Egarements de Minne* (qui deviendront *L'Ingénue libertine*). Lefèvre peut de la sorte non seulement s'ébaubir de la part minime de la collaboration de Willy qui se réduit à quelques annotations dans la marge mais aussi constater par lui-même que ce dernier avait pimenté *Claudine à l'Ecole* de détails scabreux. Colette raconte :

> « Peu de temps après notre mariage, M. Willy, qui savait que j'avais vécu toute ma jeunesse comme une véritable sauvageonne, à Saint-Sauveur-en-Puisaye d'abord, puis à Châtillon-Coligny , où nous avions suivi mon frère aîné, quand il s'y était installé comme médecin, me demanda de rédiger mes souvenirs d'enfance…
> "Ce que je fis…
> -Et ces souvenirs devinrent *Claudine à l'école*?
> -Oui, après avoir été, inutilement, à mon sens, pimentés d'inventions équivoques. .. Du reste, j'ai encore vingt-huit cahiers de manuscrits. Ils sont assez curieux, oui, curieux.

---

(1) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 71.

> Je vais vous les montrer… Pauline! Pauline!... (C'est ma femme de chambre. Elle seule sait où tout cela se trouve…) Pauline! Pauline…" [1]

Dans les pages qui suivent, Colette est sévère pour la première partie de son œuvre:

> « Cette série des *Claudine*, ces livres inutilement pimentés, je ne trouve pas ça bien "épatant"; non, je vous le dis comme je le pense. Vraiment, si je n'avais fait que cela… A part quelque instinct paysagiste, qu'y peut-on découvrir? [2]

Le but de Colette est atteint puisqu'il s'agit pour elle, on le comprend ici, de jouer sur deux plans: se réapproprier le cycle des *Claudine* tout en en attribuant une part négligeable à Willy, la part négative c'est-à-dire grivoise qu'elle qualifie ici "d'inutile", revendiquant en filigrane celle à l'origine de sa nouvelle reconnaissance sociale, la part paysagiste.

On retrouve cette même réticence dans son œuvre. Dans *La Naissance du Jour*, elle déclare: "Que n'en ai-je, hors de toute suggestion masculine, créé un qui fût, par sa simplicité, et même par sa ressemblance, plus digne de durer !" [1] Et bien sûr dans *Mes Apprentissages*, ces propos qu'elle prête à Willy: "Vous devriez jeter sur le papier des souvenirs de l'école primaire. N'ayez pas peur des détails piquants, je pourrais peut-être en tirer quelque chose… Les fonds sont bas… " [2] ou encore quelques pages plus loin: "Vous ne pourriez-pas, me dit M. Willy, échauffer un peu ce… ces enfantillages? Par exemple, entre Claudine et l'une de ses camarades, une amitié trop tendre…" [3]

---

(1) Frédéric Lefèvre, *Une Heure avec… , op. cit.*, p. 376.
(2) *Ibid*, p. 380.

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 316.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 994-995.
(3) *Ibid*, p. 1023.
(4) Marie-Odile André, *Comment devient-on un classique ? Le cas de Colette*, thèse, *op. cit.*, tome II, p. 407.
(5) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1024.

Marie-Odile André abonde dans notre sens lorsqu'elle analyse avec lucidité:

> Pour résumer rapidement le dilemme dans lequel se trouve Colette face aux *Claudine* (et donc face à Willy), on pourrait dire qu'il lui faut à la fois affirmer et récuser la paternité des *Claudine*: l'affirmer pour faire reconnaître la part qu'elle a prise dans l'ouvrage, pour tirer au mieux parti des dividendes en termes de notoriété que représente la série, la récuser pour se démarquer de la réputation sulfureuse de l'ouvrage et du défaut de légitimité d'une production destinée à une sphère de large diffusion à un moment où Colette s'est orientée vers une production plus légitime et a commencé à obtenir des signes de reconnaissance dans des sphères plus restreintes du champ littéraire. (4)

Colette se serait contentée d'obéir aux suggestions du maître: "Une souplesse à réaliser ce qu'on réclamait de moi, une obéissance aux suggestions et une manière déjà adroite d'éviter l'effort." (5) En fait, dans *Mes Apprentissages*, le côté obscur, malveillant est clairement attribué à Willy :

> Et je m'en veux que par allusions, traits caricaturés mais ressemblants, fables plausibles, ces *Claudine* révèlent l'insouciance de nuire. Si je me trompe, tant mieux… Mais je ne me trompe pas…(1)

De la même façon, Colette fait disparaître assez habilement une critique à l'égard d'Albert Mockel sous le prétexte qu'elle est de la main de Willy. En fait, celui-ci a soutenu sa canditature en vue de son élection à l'académie de Belgique de langue et de littérature françaises.

Pour sa part, François Caradec nous apporte un éclairage capital lorsqu'il fait mention d'une première version de *Claudine à L'Ecole* qui atteindrait 600 pages :

A Pierre Varenne, Willy dit qu'il n'a fait que couper, sans quoi, ce bouquin de 332 pages en eût compté 600. Deux ans avant sa mort, Curnonsky confirme cette version dans un entretien téléphonique: "Un jour, Willy me mit entre les mains un fort paquet de feuillets - environ six cents -couverts d'une écriture ronde, épaisse et encore mal formée[?]. Et il me dit : « Tiens, vieux, lis-moi ça et vois si tu ne pourrais pas en tirer quelque chose en le réduisant."[…] » (2)

Ainsi, l'interpellation de Colette qui prie Pauline, sa femme de chambre, de lui apporter les manuscrits de *Claudine à l'Ecole*, *Minne* et *Les Egarements de Minne* n'a rien d'improvisé et est vraisemblablement plus l'effet d'une mise en scène que d'autre chose. Manuscrits dont Colette explique, dans *Mes Apprentissages*, comment elle en a recouvré la possession: "Ses réprimandes, consignées aux marges de mes manuscrits que Paul Barlet sauva (il avait ordre de les détruire) sont directes, brèves, coupantes."(3) La mise entre parenthèses comporte usuellement des éléments négligeables, il s'agit de détails complémentaires que l'on n'a pas pu insérer dans la phrase principale, ici au contraire, la mise entre parenthèses a tendance à renforcer la brutalité de l'information apportée : « il avait ordre de les détruire ». Ce que Colette omet de mentionner c'est que les manuscrits subtilisés par Paul Barlet à Willy, correspondent à une deuxième (peut-être une troisième) version. Ainsi, comme l'ajoute Michel del Castillo:

On voit la difficulté: comment décider de l'ampleur des corrections et des ajouts de Willy? D'autant qu'au moment de leur séparation, les cahiers, subtilisés à Willy par un

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1024.
(2) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 129.
(3) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1026.

> secrétaire tout acquis à Colette, disparaîtront, réapparaîtront, les deux premiers, les plus importants, n'ayant jamais été retrouvés. Il y a bien un roman du roman. (1)

En ce qui concerne le cycle des *Claudine*, Paul d'Hollander nous apprend que seuls les manuscrits de *Claudine en Ménage*, *Claudine s'en va* et *La Retraite Sentimentale* (ces derniers incomplets) ont été conservés. (2)

De plus, la collaboration de Willy ne saurait se réduire à la grivoiserie, comme elle l'a évoqué de manière récurrente dans son œuvre et dans l'épitexte ; ses conseils lui ont été précieux. Reconnaissons à la décharge de Colette qu'elle en fait mention dans *Mes Apprentissages* : "Pas clair." "Trop tôt." « L'avaient-ils convenu entre eux ? Oui? Eh bien, dites-le! » (3) Plus loin: "

> Je ne savais pas, ma chère, que j'avais épousé la dernière des lyriques !
> Mot dur, sans doute juste, et qui ne me fut pas inutile. (4)

Toutefois, on peut se demander si cette louange ne cache pas un peu de fiel. En effet, ne réduit-elle pas par là même l'intervention de Willy au rôle de critique, de conseiller ? Le dialogue inséré dans *Mes Apprentissages* est en cela révélateur:

> « Si vous avez besoin de moi pour Maugis, me dit M. Willy, laissez des blancs. »
> Je n'en laissai pas. Car la gageure est un divertissement commun à bon nombre de captifs et d'anonymes. Mon "à la manière de… " se tenait fort bien, mon Maugis parlait le pur Maugis d'origine… "
> "Bravo", dit froidement M. Willy.(1)

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit.*, pp. 174-175.
(2) Paul d'Hollander, Notice de *Claudine à l'Ecole*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 1240. Nous avons cru bon d'insérer dans la liste *La Retraite Sentimentale* dans la mesure où dans l'édition du Fleuron, Colette considère que *La Retraite Sentimentale* termine le cycle des *Claudine*.
(3) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1026.
(4) *Ibid*, p. 1029.

Colette lui retire ici habilement la création du seul personnage qu'il revendiquait comme lui appartenant, Maugis. Ce n'est pourtant pas ce que laisse supposer la lettre qu'avait envoyée Willy à Rachilde en l'année 1900: "Ça venait très mal, quand j'ai songé - enfin - à redire simplement ce que disait Colette" [2]. Aussi est-il plausible qu'après le refus de Curnonsky de retravailler le premier état de *Claudine à L'Ecole*, ce ne soit pas Colette qui l'ait fait en le pimentant, mais Willy lui-même.

A la question de savoir quelle part réelle attribuée à la collaboration de Willy, en d'autres termes si Willy a participé ou non à la rédaction de *Claudine à L'Ecole*, nous nous accordons avec la conclusion de Paul d'Hollander :

> Il est au contraire, probable que Willy corrigea lui-même le manuscrit qu'il avait redécouvert. S'il n'en était pas ainsi, par quel hasard les caractéristiques lexicales, syntaxiques, stylistiques ou autres de ses interventions, telles qu'elles peuvent être révélées dans les cahiers conservés - ceux qui composent le manuscrit de *Claudine en Ménage* particulièrement - se retrouveraient-elles, évidentes, dans nombre de pages de *Claudine à L'école*? Sans prétendre - il s'en faut - qu'il le récrivit, nous croyons que ses interventions furent nombreuses et parfois importantes; nous signalerons en notes certains des passages où elles paraissent difficilement discutables.[1]

Ainsi, la part de la collaboration de Willy est-elle sans doute un peu plus grande que ce qu'en a dit Colette, et un peu moins que dans la version de Willy. Toujours est-il que de là même façon que la seule signature de Willy sur la couverture des *Claudine* semblait une usurpation, celle de

---

(1) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 1029.
(2) Correspondance de Willy à Rachilde, 1900.

(1) Paul d'Hollander, Notice de *Claudine à l'Ecole*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome I, p. 1247-1248.

Colette sans Willy à partir de 1948 ne correspondait pas non plus à la réalité. C'est ce qui poussa Jacques, le fils de Willy, à demander, pour son père défunt, le rétablissement de son nom sur les livres, à la mort de Colette. Il obtiendra donc, en 1955, l'assurance que le nom de Willy serait apposé juste à côté de celui de Colette.

Quant à la brutalité du style dont celle-ci tient pour seul responsable son ex-mari, le témoignage de Willy diverge sur ce point:

> Il y a dans ce bouquin, quelques grossièretés; sans moi, elles seraient plus nombreuses. Exemple: parlant de médiocres bonbons anglais qui évoquent comme "un souvenir de pomme aigre", ma géniale collaboratrice avait écrit: "Ils sentent la pomme rotée". J'obtins une atténuation, mais il y fallut bien des prières. On me disait: "C'est drôle!...Vous avez des pudeurrrs de vieille fille…"Plus tard, on soupirait: "Qu'est-ce que vous voulez, les passages trop brrrutaux sont tous de Willy. C'est sans délicatesse les hommes." Oui, ma belle.(2)

La transcription scripturale de l'assonance en [r] de "pudeurrrs" et de "brrrutaux" reflète, sans conteste, l'accent bourguignon de Colette. On aura compris, en effet, que derrière ce "on" impersonnel se dissimule son ex-compagne à l'adresse de laquelle est formulée cette critique. Nous pourrons noter également, au passage, l'ironie de l'inversion de Willy qui parle d'une collaboratrice, si « géniale » soit-elle, alors qu'en 1925, c'est lui qu'on cantonne, au mieux, à ce rôle. Toujours est-il que la neutralité d'un tel témoignage peut-être mis en doute dans la mesure où il fonctionne, avant tout, comme un règlement de compte envers celle qu'il considère désormais comme « sa veuve ».

Néanmoins, en 1901, Willy tenait un discours similaire lorsqu'il s'adressait à Rachilde:

---

(2) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 145. Willy, *Indiscrétions et commentaires sur les* Claudine, (Avant Propos de Pierre Varenne et Alphonse Diard), Paris, éd. Pro Amicis, 1962. Tirage limité à 50 exemplaires.

> Notes [,] qu'il a fallu (oui, il a fallu, oui je vous assure) affadir et féminiser pour la vraisemblance: avant cette édulcoration, qu'elles étaient d'une âpre et amusante spontanéité garçonnière! (1)

La lettre que Colette envoie à Rachilde à la même époque efface nos derniers doutes : « Mais grâce à la belle Doucette qui a élagué et atténué des crudités trop claudinières, Claudine est devenue acceptable - et Colette aussi… » (2)

Plus encore, alors que Colette rejette la malveillance qui ressort de *Claudine à L'Ecole* sur son ex-mari, Michel del Castillo émet l'hypothèse que, contrairement à la légende, confortée par Colette, qui répand que ce serait Willy qui lui aurait demandé d'écrire, l'idée serait venue d'elle. Elle aurait confié à un journaliste:

> *Il faisait des livres, ça m'intéressait. Un jour, je lui dis que j'écrirais bien aussi, moi, un livre. Il rit aux éclats, se moqua de ma prétention et de mon inexpérience. Cependant, sans rien dire, je me mis à griffonner* sur du papier [c'est moi qui souligne] (3) *tout ce qui me passait par la tête…* (4)

Cela va d'ailleurs dans le sens des nombreuses histoires qu'elle aurait racontées en petits comités, selon le gage, cette fois, d'un témoin de l'époque, Sylvain Bonmariage:

> Je crois à ce que m'a dit Willy, à ce qui me fut, par la suite, confirmé par Alfred Vallette et par Rachilde. Colette, jeune, était exceptionnellement fantaisiste. Au moment de son mariage, elle n'avait ni le métier, ni la connaissance nécessaires à l'établissement d'un texte publiable. En revanche, elle avait, sur le ton rosse, le don de

---

(1) Paul d'Hollander, Notes et variantes de *Claudine à L'Ecole, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 1256.
(2) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, pp. 129-130.
(3) Afin qu'il n'y ait pas de malentendu, c'est Castillo qui souligne.
(4) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.*, p. 174.

> la conversation, toute de verve et d'esprit cocasse. On l'écoutait, et elle aimait être écoutée.
>
> Elle a raconté à Willy, et, paraît-il, à d'autres, dont Vallette, divers épisodes, que Willy la pria de jeter sur le papier.[1]

Même si cette hypothèse reste à vérifier, Bonmariage nous soumet donc l'idée que *Claudine à l'Ecole* aurait pour origine les nombreux récits oraux de la jeune Colette. Pour affirmer cela, il s'appuie sur ce que lui a dit Willy et ce qui lui fut par la suite confirmé par Alfred Vallette et par Rachilde.

Bien que Colette prétende que son mari lui apprit l'art du règlement de compte, nous sommes en droit de penser, dans ces conditions, que ceci vaut plus pour les autres romans du cycle des *Claudine* que pour *Claudine à L'Ecole*. Nous estimons, en effet, que les portraits caricaturaux de bon nombre des villageois de Saint-Sauveur sont de son fait à elle et ce, pour un certain nombre de raisons : la première recouvre une évidence, Willy eut été incapable de révéler les travers de gens qu'il ne connaissait pas et même s'il a pu « épicer » certains des épisodes de *Claudine à L'Ecole*, il nous semble envisageable qu'à l'instar de *Claudine en Ménage* et en comparaison avec sa façon de procéder dans le manuscrit original conservé [2], il n'ait fait qu'accentuer dans *Claudine à l'Ecole* le caractère de scènes déjà marquées à cet endroit par la romancière elle-même. Le témoignage de Bonmariage, lorsqu'il évoquait "le ton rosse" et "l'esprit cocasse" de la jeune Colette ne va-t-il pas encore dans le même sens? Mais alors, comment expliquer une telle hargne ?

"Les Colette, ont, à la vérité, un statut un peu à part à Saint-Sauveur". C'est ce qu'explique Marguerite Boivin, originaire de ce village : "Saint-Sauveur est une ville d'artisanat". Le père de Colette, pourrions-nous ajouter, était un méridional, ancien Saint-Cyrien, qui à cause de

---

(1) Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi, op. cit.*, p. 53.
(2) Le manuscrit de *Claudine en Ménage* et non de *Claudine à l'Ecole* puisque celui de *Claudine à l'Ecole*, on vient de le voir, a disparu.

l’amputation de sa jambe lors d'un combat en Italie, lui valut d'être nommé percepteur là-bas. Marguerite Boivin dit de lui « qu'il était déplacé à Saint-Sauveur où il subissait un certain rejet. Sido, quant à elle, était une bourgeoise qui avait les idées larges. » Elle en conclut qu' « elle devait se sentir à l'étroit dans le village. » [1] Michel del Castillo, un peu plus loin dans le documentaire, renchérit ironiquement :

> Les parents de Colette ne sont en rien des paysans. Le père est Saint-Cyrien. Les paysans à l'époque faisaient rarement Saint-Cyr. La mère est une femme cultivée, anticléricale. Elle a un côté "provoc".[2]

Dans *Colette, Une Certaine France*, il aspirait déjà à rétablir certaines vérités:

> Elle (Sido) n'est pas, n'a jamais été cette sage jardinière que tant d'admirateurs de l'écrivain voient en elle. Elle n'a rien d'une provinciale rangée. Elle n'incarne pas davantage la courte sagesse française. Elle porte en elle un peu de l'extravagance flamande, de son amour du faste et de la parade, beaucoup de l'Afrique inspirée. [3]

Michel del Castillo avoue qu’en définitive, « on n'apprécie guère les Colette, dans le pays, ni leurs grands airs" [1].

Ainsi, le mariage en secondes noces de Sido avec le capitaine était déjà l'objet de rumeurs. On accusa Sido d'avoir délaissé son époux, d'avoir trop précipité son remariage avec Jules Colette qui eut lieu juste après le délai de rigueur de quatre ans. Enfin, le bruit se répandit qu'Achille, le deuxième enfant, était l'œuvre du capitaine.

---

(1) Propos de Marguerite Boivin, extrait du documentaire *J'appartiens à un pays que j'ai quitté, op. cit.*.
(2) Propos de Michel del Castillo, extrait du documentaire, *J’appartiens à un pays que j’ai quitté, op. cit.*.
(3) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.,* pp. 94-95.

Mais cela n'est rien à côté de la déchéance que connut la famille Colette. La catastrophe provint de ce que la demi-sœur de Colette, en se mariant avec le docteur Roché, poussée par son mari, demanda la part qui lui revenait de l'héritage de son défunt père. Mais comme le dit Michel del Castillo dans le documentaire de Trefouël:

> Sido a dépensé beaucoup de l'argent de l'héritage. Elle a touché à l'argent de Juliette. Ce qui va créer des guerres « très province française ». On harcelait la famille Colette: « Quand est-ce que ta mère va payer la note? » Sans compter le commérage des gens. Cela a été des moments épouvantables. Gabrielle s'en souviendra. Devenue l'épouse de M. Willy, elle écrira, quelques années plus tard, *Claudine à L'Ecole*, qui est un véritable règlement de compte à l'égard des habitants de Saint-Sauveur. (C'est nous qui soulignons) (2)

Il développait déjà cette théorie, en 1999, dans son livre, *Colette, Une certaine France:*

> Colette se vengeait, en les caricaturant, des ragots et des sourires fielleux. Les cicatrices n'étaient pas fermées du souvenir des notes impayées chez le boucher et le boulanger, des regards narquois quand Sido fuyait par les ruelles, cachant sa honte, son panier sous le bras.(3)

Parmi les personnages représentés dans le livre, il en est un qui apparaît comme peu fréquentable: c'est le docteur Dutertre auquel Colette attribue toutes sortes de vices. Le modèle du docteur Dutertre est, selon toute vraisemblance, le docteur Merlou. Aisément reconnaissable par ses caractéristiques physiques, il voit ses tares morales largement envenimées. Celui-ci occupe pourtant une position enviable au sein de la hiérarchie sociale mais il a sans doute le tort aux yeux de Colette de se présenter à la mairie de St-Sauveur en même temps que son père. Le docteur Merlou

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.,* p. 71.
(2) Propos de Michel Del Castillo, extrait du documentaire, *J'appartiens à un pays que j'ai quitté, op. cit.*.
(3) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.,* p. 153.

évincera, en effet, le capitaine sans difficulté et gagnera les élections au conseil général de l'Yvonne en 1880, son père apparaissant comme tout à fait inapte à occuper ces fonctions. Michel del Castillo nous apporte, à ce propos, une information précieuse lorsqu'il évoque le programme du père qui lance une campagne contre l'alcoolisme dans un village qui est loin de vouloir résorber ce fléau! Adrienne Saint-Aubin, la voisine des Colette et amie de Sido, à qui elle vient parfois rendre visite, témoigne dans sa correspondance: "M. Colette est plus que jamais impopulaire. Cela tient à son four des dernières élections." (1)

Un personnage se démarque: Claire, ayant pour modèle Yvonne Jolet. Elle est l'une des rares à être épargnée dans le roman, ce n'est bien sûr pas le fruit du hasard lorsque l'on sait que Colette lui témoignera jusqu'à la fin une profonde amitié.

En définitive, si Colette dans *Mes Apprentissages*, reproche aux *Claudine* "l'insouciance de nuire" (2), ce regret est plus adressé à Melle Terrain qu'à aucun autre personnage du roman. Sa correspondance en témoigne:

> *Quelles qu'aient été ma jeunesse, mon inconscience, mon irresponsabilité, je ne me pardonne pas d'avoir joué, d'avoir laissé jouer avec des souvenirs qui me deviennent plus chers au fur et à mesure que je vieillis.* (1)

On pourra noter au passage l'habileté avec laquelle l'écrivain passe du verbe performatif "jouer" à la tournure passive "laissé jouer", suggérant au passage le rôle qui lui incomba ; elle laisse entendre qu'elle n'aura péché

---

(1) Documentaire, *J'appartiens à un pays que j'ai quitté, op. cit.*.
(2) Colette, *Mes Apprentissages*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p.1024.

(1) (Collection Michel-Rémy Bieth.), Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France, op. cit.*, p. 154.
(2) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit.*, p. 89.
(3) *Ibid.*

que par passivité, répondant aux ordres d'un être habile en l'art de la manipulation.

Colette tente donc de renouer les liens avec Melle Terrain puisqu'elle termine une lettre, en 1929, par "votre élève déférente et affectueuse". En 1931, Claude Pichois et Alain Brunet nous informent qu'elle a le projet d'aller la voir avec la petite Colette et qu'en 1935, elle l'informe de son mariage.[2] En 1932, on voit que les relations entre Melle Terrain et Colette sont rétablies dans la correspondance que cette première adresse à Marise Querlin. Les mots employés par Melle Terrain peuvent, par ailleurs, prêter à sourire dans la mesure où Colette semble parvenue à ses fins: Melle Terrain pardonne à Colette "pervertie par Willy, Polaire et Missy". [3] On le voit ici, la liste s'est allongée, Willy n'est plus désigné comme l'unique "bouc émissaire". En 2003, la légende persiste puisque le discours de Marguerite Boivin, interrogée par Gérard Bonal, n'a pas évolué sur ce point:

> Olympe Sergent n'a rien à voir avec ce portrait de *Claudine à l'Ecole*?
> - Pas du tout.
> - Mais c'est elle dans *Claudine à L'Ecole* ?
> - Bien sûr.

A la question "Qu'est-ce qui a poussé Colette à travestir comme cela la réalité et à faire de Melle Sergent une sorte de caricature?", Marguerite Boivin répond, affirmative :

> Je pense que c'est dû à Willy qui lui a dit qu'il fallait épicer le texte de *Claudine à L'Ecole*, que ça se vendrait mieux très certainement. *Claudine à L'Ecole* n'a rien à voir avec la réalité de l'école de Saint-Sauveur. Absolument rien. [1]

---

(1) Propos de Marguerite Boivin, extrait du documentaire *J'appartiens à un pays que j'ai quitté, op. cit.*.
(2) Il parle de Melle Sergent, l'institutrice.
(3) André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud, op. cit.*, p. 76.

En fait, nous pensons que la réalité est plus nuancée et qu'en définitive, Colette n'a pas opposé une forte résistance à la caricature de son ancienne institutrice. Peut-être même, y-a-t-elle trouvé, au début, une certaine satisfaction. C'est le sentiment qui en ressort lorsqu'elle répond à la question d'André Parinaud en 1949 :

> *Dans votre description de son personnage* [2], *n'y avait-il pas, de votre part, une sorte de réflexe inconscient de ressentiment*? *N'écrivez-vous pas dans* Mes Apprentissages: *"Les Claudine révèlent l'insouciance de nuire"* ?
> - Oui… Il y avait là cette espèce de vanité qu'une fille de quatorze à quinze ans peut avoir à être « la mauvaise tête » de la classe, l'élève « rebelle », pour se faire remarquer et applaudir de ses camarades. Je ne vois rien de plus. [3]

Toutefois, ce besoin de se justifier, de se faire pardonner à tout prix par Melle Terrain nous étonne de la part de Colette et l'on ne peut que se demander, avec Michel Del Castillo, si ce *mea culpa* ne dissimulerait pas un enjeu plus grand qui dépasse la personne de Melle Terrain.

Michel del Castillo pense en effet, que si Colette éprouve un tel remords devant ce qu'elle considère comme "une mauvaise action", c'est parce qu'à travers Melle Terrain, c'est l'institution toute entière qu'elle représente qui est salie. Et dans la mesure où Sido a préféré inscrire Gabrielle à l'école républicaine plutôt qu'à l'école catholique, elle fait preuve de "déloyauté" envers la mère. [1]

La progression de la pensée de Castillo ne manque pas de pertinence, pour autant, nous ne nous accordons qu'en partie avec lui. Nous pensons que l'ultime enjeu n'est pas la mère (même si nous pouvons lui concéder en partie) mais bel et bien l'école républicaine. Ainsi que le pressent très bien Castillo, à travers Melle Terrain, ce serait l'école républicaine qui serait mise en cause dans *Claudine à l'Ecole*. C'est d'ailleurs de cette manière

---

(1) Michel del Castillo, *Colette, Une certaine France*, *op. cit*, p. 152.

qu'il fut perçu à sa sortie en 1900. Dans une période de tumulte entre l'école laïque et catholique, ce livre fait figure de pamphlet, de satire envers "l'école du diable", montrant ses dérives inévitables. Melle Terrain ne s'y est pas trompée lorsqu'elle rétorque, en 1928, à André-Armel Sprecher, venu l'interroger sur Colette:

> Par petits mots acerbes et pointus, "Mademoiselle" m'exprime l'amertume que lui a laissée cette satire qu'elle affirme excessive, cette manière de pamphlet « dirigé contre l'école laïque et ses illustres défenseurs »… [2]

Force est d'ailleurs de constater que le souhait de réconciliation avec Melle Terrain se situe dans les années 1920 au moment où des extraits de livres de Colette font leur apparition dans les manuels scolaires. Son intérêt n'était donc pas de critiquer l'école au moment où une partie de son oeuvre allait être portée à l'étude. Quand nous parlons d'une partie de son œuvre, nous songeons plus particulièrement à des livres ayant trait à des descriptions d'animaux tels que *Dialogues de bêtes*, *La Maison de Claudine* et certainement pas à ses romans qu'elle aura tendance à désavouer. D'où cette modestie feinte à propos de *Claudine en Ménage*: "Dans un livre qu'on a beaucoup injurié, qui s'appelle *Claudine en Ménage,* et auquel j'ai

(2) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette, op. cit*., p. 89.

travaillé…[1]" Ils sont étudiés dans les petites classes où ils servent de supports pédagogiques pour les descriptions. Colette, on l'a vu avec Guy Ducrey, fait un usage inattendu de la photographie, nombreuses sont les photos des manuels scolaires qui la montrent le stylo à la main. Il en concluait à une pose pour la postérité dans le but d'être reconnue comme un écrivain à part entière. A y regarder de plus près, on pourrait même ajouter qu'elle pose, la plupart du temps, entourée de ses chats, comme si elle aspirait à être perçue comme écrivain animalier. Dans *La Naissance du Jour par exemple*, la narratrice qui porte son nom, écrit en compagnie de son chat. Marie-Odile André l'a parfaitement montré dans sa thèse, en édulcorant son image, elle est parvenue, certes, à devenir l'écrivain classique qu'elle souhaitait mais un écrivain mineur car jusqu'à sa mort elle reste limitée au monde animal, également de l'enfance ; cette image persiste encore d'ailleurs.[2] L'interrogation de Marine Rambach nous paraît, de ce point de vue, tout à fait légitime lorsqu'elle émet l'hypothèse que ce serait pour de telles raisons qu'un livre aussi percutant que *Le Pur et L'Impur* serait passé inaperçu à sa sortie ; il y eut peu de critiques sur le livre et les rares avaient tendance, dans l'ensemble, à édulcorer le côté sulfureux de l'ouvrage, à réduire le rôle de la narratrice à celui de témoin. [3]

- écriture et féminité

Perçue comme écrivain animalier dans les petites classes, c'est le caractère autobiographique de son œuvre qui prend le dessus dans les plus grandes classes. De nombreux recoupements sont faits entre sa vie et son œuvre que tendent à illustrer un certain nombre de photos, toujours les mêmes: Colette avec ses longues nattes, Colette posant avec Willy, la

---

(1) François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, *op. cit.*, p. 166.
(2) Marie-Odile André, *Comment devient-on un classique*? *Le cas de Colette,* thèse, *op. cit.*.
(3) Marine Rambach, *Colette pure et impure, Bataille pour la postérité d'un écrivain, op. cit.*, pp. 82-92.

famille Colette… Cela lui a d'ailleurs servi à accréditer la légende de la jeune et pauvre paysanne pervertie par un parisien roué.

Le principal reproche de la critique étant mis à mal, Colette commence à trouver sa place dans les manuels et anthologies. D'ailleurs, force est de constater, dans les années 1920, que la littérature féminine trouve un écho désormais. Colette apparaît à côté d'Anna de Noailles, Gérard d'Houville, Lucie Delarue-Mardrus. A la fin des années 20, Colette gagne en légitimité puisque deux auteurs se démarquent désormais: elle-même et Anna de Noailles. D'ailleurs, elle en est tout à fait consciente lorsqu'elle prononce son discours à l'Académie de Belgique. Alors que la critique a tendance à réserver la poésie à Anna de Noailles et la prose à Colette, elle apporte sa contribution à cette *doxa,* comprenant que cette façon de procéder lui permet de cantonner la littérature féminine à deux figures et d'évincer par là même les autres auteurs féminins. Citons cet exemple qui nous semble particulièrement éloquent:

> Elle arrivait à l'improviste pour voir mon petit jardin d'Auteuil […]. La première fois qu'elle y vint, je lui mis dans la main une poignée de verdure froissée, dont le parfum de citronnelle adoucie et de géranium la ravit, l'étonna. Elle demanda le nom de l'herbe merveilleuse, de la plante unique et rare, venue pour moi seule d'un Orient de jardins, de terrasses et de cascades…
> - « Mais, lui dis-je, c'est tout simplement la mélisse des abeilles.
> - De la mélisse, s'écria Mme de Noailles, de la mélisse ! Enfin, je connais donc cette mélisse dont j'ai tant parlé. » [1]

L'imagination est le domaine d'Anna de Noailles, que plus prosaïquement Colette ramène aux réalités terrestres. Mais dans un contexte littéraire où le romantisme est méprisé, Colette montre habilement sa supériorité sur sa rivale sous couvert d'en faire l'éloge.

(1) Discours de réception à l'Académie royale belge de langue et littérature françaises, le 4 avril 1936, *Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 1089.

La remarque de Sylvain Bonmariage nous est en cela précieuse lorsqu'il écrit que « Colette, dans l'histoire de la Troisième République, avait conçu de remplacer Mme de Noailles. » [1]

On comprend dès lors, le dilemme auquel se trouve confrontée Colette: son statut d'écrivain classique n'est plus à mettre en cause mais elle reste cantonnée à une littérature féminine quelque peu méprisée et isolée dans le champ de la littérature française. Sinon, pourquoi distinguer le sexe des écrivains et réserver aux femmes un paragraphe à part dans les manuels de littérature française? En fait, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, nous appuyant sur les propos de Christine Planté, la littérature féminine est presque toujours assimilée à des sortes de confessions intimes. A la femme est attaché le monde des sensations et à l'homme le domaine de l'intellectualité. C'est d'ailleurs, l'un des principaux griefs que l'on formule à l'égard de Colette et de son œuvre pour l'empêcher d'accéder à un statut de classique plus valorisant. Bonmariage n'échappe pas à ce poncif. Il oppose en cela le génie classique de Willy à l'évocation impressionniste de Colette "qui ne conçoit les êtres, les choses, le monde, qu'à la lumière, ou que dans la pénombre de sa sensibilité la plus intime." [2] Plus loin encore : "Elle n'arrive pas à sortir d'elle-même." [3]

Certes, nous ne pouvons nier que les réalités dans ses livres sont souvent appréhendées par la sensation (C'est d'ailleurs ce qui en fait le charme), pourtant il est une caractéristique de son œuvre qui la hisse vers le haut, à laquelle la critique se rallie unanimement à l'époque : il s'agit du travail sur la forme, en d'autres termes le style. D'ailleurs, peut-être plutôt que de *La Maison de Claudine*, faut-il faire remonter l'origine de la reconnaissance de Colette par ses pairs à la sortie de *Chéri*, en 1920.

André Gide paraît étonné à la lecture du livre et adresse une lettre de louange à Colette qui accrédite cette hypothèse :

---

(1) Sylvain Bonmariage, Willy, *Colette et moi*, *op. cit.*, p. 188.
(2) *Ibid*, p. 30.
(3) *Ibid*, p. 35.

Madame,

Une louange que vous ne vous attendiez guère à recevoir, je gagerais bien que c'est la mienne… Moi-même, je suis tout étonné de vous écrire, tout étonné du si grand plaisir que j'ai pris à vous lire. J'ai dévoré *Chéri* d'une haleine. (1)

Cette lettre est instructive en ce qu'elle souligne la distance qui sépare les deux écrivains. Colette est connue jusqu'ici pour ses romans au parfum de scandale (le cycle des *Claudine)* tandis que Gide est le digne représentant d'une institution littéraire qui prime à l'époque, comme nous l'avons signalé ailleurs.

L'article de Benjamin Crémieux inséré dans *La Nouvelle Revue Française*, louant "la qualité du style de Colette", aura lui aussi force de persuasion et orientera l'œuvre de Colette vers un nouvel horizon critique. (2) Elle trouvera également appui au sein d'un journal, *Les Nouvelles Littéraires*, et ce n'est certes pas un hasard si c'est dans ce même journal qu'elle arbore aux yeux de Frédéric Lefèvre ce qu'elle considère comme les manuscrits originaux de *Claudine à L'Ecole*, *Minne* et *Les Egarements de Minne*.

Encore aujourd'hui, si Colette est louée à l'égal d'un grand écrivain, c'est certainement à son style, à la pureté de sa langue qu'elle le doit. Michel del Castillo, dans son livre consacré à Colette, en 1999, émet des réserves sur la femme, également sur des passages éculés mais avoue être hypnotisé par une couleur, un mot. (3)

C'est sans doute ce qui explique que Colette mette en avant les difficultés rencontrées lors de l'écriture. Cela nous saisit à la lecture d'une de ses dernières interviews accordée à André Parinaud en 1949, lorsqu'elle a

---

(1) Lettre d'André Gide à Colette, datée du 11 décembre 1920. Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau, Notice de *Chéri*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 1547.
(2) Article de Benjamin Crémieux in *la Nouvelle Revue Française*, 1er décembre 1920.
(3) Michel Del Castillo, *Colette, Une Certaine France, op. cit.*, p. 10.

tendance à mettre en avant l'aspect formel de la construction de ses personnages: ce n'est pas tout à fait lui, il entre une part d'imagination. N'est-ce pas également la raison qui l'a poussée, en 1954, à publier les lettres réelles de sa mère comme pour laisser au lecteur le soin de répondre à cette question insérée dans *La Naissance du Jour* : "D'elle, de moi, qui donc est le meilleur écrivain?" (1)? Lorsque le lecteur confronte lettres réelles et réécrites, il s'aperçoit, notamment à la lecture de la première lettre sur le cactus, des qualités expressives de la prose de Colette qui intensifie l'émotion. D'ailleurs, pour en revenir aux photographies de Colette dont elle favorise la diffusion, n'avons-nous pas signalé qu'elle posait la plupart du temps, à l'écritoire, le stylo à la main? N'est-ce pas là un moyen de mettre en avant le temps passé à ce qu'elle considère comme "son métier" (C'est le terme qu'elle emploie dans *Le Fanal Bleu*) ? Colette semble, en fait, dès la fin des années 1920, avoir à l'esprit que c'est par ce biais qu'elle arrivera à être admise non plus comme un écrivain négligeable mais comme un écrivain majeur.

Un livre tel que *La Naissance du Jour*, est à cet égard assez éloquent. La question d'Anna de Noailles, "Vous n'aimez donc pas la gloire ?" (2), montre indirectement qu'elle est une personnalité connue. Par la suite, Colette effectue un récapitulatif des images qui s'attachent à elle: Les *Claudine* la font peut-être apparaître, aux yeux « de jeunes lectrices - trop jeunes pour prendre garde aux dates des éditions - en sarrau d'écolière »? (3) Elle refuse également l'image stéréotypée de "l'écrivain au chat" qui lui a pourtant permis un début de reconnaissance:

---

(1) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.*, tome III, p. 370.
(2) *Ibid,* p. 304.
(3) *Ibid,* p. 316.

> Mais je n'aime plus écrire le portrait, l'histoire des bêtes. L'abîme, que des siècles ne comblent point, est toujours béant entre elles et l'homme. Je finirai par cacher les miennes, sauf à quelques amis, qu'elles choisiront. [4]

Elle récuse les poncifs attachés à la littérature féminine "fatalement autobiographique": "Homme, mon ami, tu plaisantes volontiers les œuvres, fatalement autobiographiques, de la femme. "[1] On relèvera au passage que Colette interpelle "l'homme", laissant entendre que la critique littéraire est essentiellement représentée par les hommes, suggérant par là même que de là viendrait la cause du mépris à l'égard de la littérature féminine.

Elle souhaite désormais franchir un pas dans la réception qui est faite de sa production littéraire à savoir que l'on prenne conscience que son œuvre n'est pas autobiographique mais autofictionnelle dans la mesure où la fiction est l'objet de tous les soins de l'auteur. L'écriture de Colette a évolué : lors de ses débuts, elle se contentait de changer les noms et déformait peu la réalité. Dans ses livres de la maturité, elle procède de façon inverse, les noms restent inchangés mais l'imagination y tient désormais une place primordiale.

Colette, on vient de le voir, brouille les repères du lecteur, l'amenant à emprunter de fausses pistes, suivant son bon vouloir. Doit-on pour autant en conclure que l'autobiographie est chez elle un trompe-l'œil et ne correspond à aucune de ses prérogatives ? Nous ne nous aventurons pas dans cette voie qui ne nous semble plus correspondre à la réalité et qui, d'ailleurs, irait à rebours de ce que nous avons tenté ici de démontrer. Mais l'aspect autobiographique n'est peut-être pas là où on l'attend. Colette ne s'en est d'ailleurs pas cachée lorsqu'elle invective, dans *La Naissance du Jour*, à travers Vial, la figure de son lecteur: « Laisse-moi le droit de m'y cacher, fût-ce à la manière de *La Lettre Volée*. »[2] La part autobiographique est

(4) *Ibid,* p. 303.

(1) Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit*., tome III, p. 316.
(2) *Ibid,* p. 341.

indéniable chez Colette, c'est elle qui lui permet d'accéder à une meilleure connaissance d'elle-même voire de se construire mais elle souhaite, à l'évidence, que celle-ci reste opaque au lecteur et ce pour deux raisons : certainement pour préserver son intimité mais aussi, on vient de le voir, pour l'égarer et l'amener à épouser de faux semblants. Et si le lecteur s'offusque d'être ainsi malmené, Colette pourra toujours lui rétorquer qu'elle n'a contracté aucun pacte autobiographique. Et pour ceux qui comme Lejeune, ramènent désormais le pacte autobiographique à la seule mention du nom propre [1], ils ne peuvent pas non plus la taxer de falsificatrice puisque la charge autobiographique est réelle et palpable mais bien sûr pour la principale intéressée à laquelle elle s'adresse en priorité et pour qui, d'une certaine manière cela revêt un sens, elle-même bien évidemment.

En définitive, ce n'est plus seulement elle qui engendre le texte comme il en va de la sorte pour tout écrivain mais le texte qui semble lui conférer une seconde naissance, une identité. La nuance apportée au verbe « arriver » lorsqu'elle lui fait se succéder son contraire, « pour en revenir là », dans l'interrogation rhétorique relevée dans *La Naissance du Jour* (« Voilà que légalement, familièrement, je n'ai plus qu'un nom qui est le mien. Ne fallait-il pour en arriver là, pour en revenir là, que trente ans de ma vie ? » [2]) est en cela particulièrement révélatrice. Corollairement, l'on peut dire qu'elle se rapproche de ce fait, d'écrivains comme Jean-Paul Sartre pour qui « l'écriture est justification de l'existence » ; mais surtout, à l'image de Doubrovsky (par ailleurs éminent spécialiste de Sartre), la vérité est surtout chez elle d'ordre textuel et naît du texte même, ainsi que le perçoit très bien Danielle Deltel :

---

(1) Philippe Lejeune, « Le Pacte autobiographique, vingt-cinq ans après. », *op. cit.*, p. 18.
(2) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, tome III, p. 286.
(3) Cet article date de 1993 avant le début d'institutionnalisation que l'autofiction connaîtra et que nous avons évoquée en introduction.

> Mais l'autofiction est déjà un fait pluriel - ou plutôt un genre qui n'est pas vraiment institutionnalisé. Chaque écrivain exploite à sa manière les possibilités qu'instaure le jeu entre fiction et autobiographie. [3] Si l'on voulait évoquer des figures contemporaines, il faudrait rapprocher Colette moins de Patrick Modiano (il n'y a pas chez elle d'esthétique de l'indécidable) que de Serge Doubrovsky, certes sans la cure psychanalytique, ni la véracité attestée du registre référentiel, ni même les procédés scripturaux. Il y a chez Colette la conscience, timide mais réelle, que la vérité sur soi n'est pas quelque chose de préconçu : elle naît de l'écriture même.
>
> L'implication est très forte, qui lie l'œuvre et la vie de Colette. Tout ce qu'elle vit finit par aboutir à un (beau) livre. Et, si l'on veut bien croire qu'elle s'invente dans l'écriture (qu'elle se découvre mais aussi se construit), la vie est pour elle à la fois à la source et au terme de la littérature. […] L'œuvre de Colette se situerait quelque part entre lyrisme et mythe - toutes formes atténuées de fictivité. (C'est nous qui soulignons.) [1]

Nous aimerions terminer sur un dernier point faisant figure de prolongement à l'interrogation légitime de Philippe Lejeune : comment une pratique peut-elle englober sous le même nom ceux qui promettent toute la vérité (comme Doubrovsky) et ceux qui s'adonnent librement à l'invention ? [2]

Alors que nous avons dévoilé une part plus importante de fiction dans son œuvre autofictionnelle que Doubrovsky ne le révélait, ne peut-on dire qu'il existe, à l'inverse, plus de vérité dans l'autofiction de Colonna qu'il ne le suggère ? Ainsi, lorsqu'il aborde la question de l'autofiction fantastique, Colonna révèle que pour Lucien (le premier, selon lui, à avoir utilisé ce procédé) tout est vrai ainsi que pour les lecteurs de l'époque :

---

(1) Danielle Deltel, « Colette : l'autobiographie prospective », *op. cit.*, p. 134.
(2) Anne Koucoupakis et Laurence Werli, « Analyse du concept d'autofiction », in *Autofiction en question*, site Internet soi-disant, 2000.
(3) Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, *op. cit.*, p. 33.

> Elle [la fabulation de soi] reproduit la posture du chamanisme, la plus ancienne forme de religion, par laquelle un individu mime sa transmutation en esprit pour passer de l'autre côté du monde. (3)

Ainsi, l'autofiction fantastique n'est fantastique que pour les lecteurs que nous sommes et une fois recontextualisée, la vérité entre de toutes parts dans le récit.

Et là encore, n'est-ce pas le moyen pour l'écrivain d'entrer dans la légende ? Colonna remarque par ailleurs que le désir d'immortalité est presque toujours à l'origine de l'entrée de l'auteur dans son texte :

> Une telle permanence amène à penser que toutes les formes d'autofiction ne sont que des figurations tardives, et parfois affaiblies, de cet écho qui permit aux écrivains d'entrer dans la légende, de ce mécanisme rétroactif qui éleva l'écrivain au statut d'immortel - s'il réussissait à changer en légendaire le sujet d'un écrit. (1)

Ce n'est pas l'étude de l'autofiction chez Colette qui le démentira.

Philippe Gasparini, on l'a dit, pense qu'une autofiction strictement fictionnelle n'existe pas et qu'elle révèle presque toujours une virtualité de son moi. Colonna, dans sa thèse, en 1989, n'était pas dupe de ce qu'il pressentait comme une possible dérive de l'autofiction (2) qui dès lors, ne pouvait selon lui, entrer dans cette catégorie.

Ainsi, à la question de Lejeune, nous pourrions rétorquer que ce n'est en fait qu'au prix de cette alliance que l'autofiction nous semble pouvoir exister en tant que genre selon une définition univoque : « L'autofiction est

---

(1) Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires, op. cit.,* p. 163.
(2) La dérive dont on parle est la dérive autobiographique. Vincent Colonna refuse, en effet, de faire entrer, comme on l'a vu dans sa thèse, l'autofiction à finalité autobiographique dans la catégorie des autofictions. Son point de vue s'est assoupli depuis.
Colette, *La Naissance du Jour, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome III, p. 365.

un mélange savamment orchestré de réalité et de fiction ayant une finalité autobiographique. » Il faudrait ajouter que le protocole onomastique est essentiel (ou tout au moins que l'intention de l'auteur pour qu'on le reconnaisse soit palpable) sans quoi le genre ne fonctionnerait pas.

« Une autofiction est un récit où l'écrivain se montre sous son nom propre (ou l'intention qu'on le reconnaisse soit indiscutable) dans un mélange savamment orchestré de fiction et de réalité dans un but autobiographique. » est, au final, notre proposition de définition.

Conclusion

En conclusion, l'on peut dire que l'œuvre de Colette s'inscrit dans un espace autofictionnel.

Ainsi, ses romans à la première personne sont souvent appréhendés par la critique comme des romans autobiographiques en raison d'un certain nombre de recoupements avec des éléments de sa vie réelle connue. Pour notre part, lorsqu'elle fait accéder les personnages féminins au rang d'alter ego, nous y voyons des autofictions. Le cas le plus probant reste celui du cycle des *Claudine* où il nous semble qu'elle écrit les *Claudine* à l'origine comme des romans autobiographiques et que ce n'est qu'*a posteriori* qu'ils accèdent au rang d'autofictions.

Un texte comme « Le Miroir » en témoigne lorsqu'elle s'efforce de dissocier Claudine d'elle-même : les rôles sont inversés et contre toute attente, ce n'est pas Colette qui façonne Claudine mais l'auteur lui-même qui prend modèle sur l'héroïne qu'elle a créée. Cela prend la forme d'une allégorie [1] dans cet extrait qui frappe les esprits :

> Elle enfonce son coude droit dans un coussin, et, comme par imitation, j'étaie en face d'elle mon coude gauche d'un coussin pareil, je crois encore me mirer dans un cristal épais et trouble.

Colette, par ailleurs, on l'a vu, était parfaitement consciente de ce phénomène que d'autres tel François Mauriac [2] ont théorisé : l'autonomie que pouvait prendre la créature. Colette va plus loin puisque cela relève chez

---

(1) Une allégorie de l'enfance puisque Claudine incarne, on l'a vu, la part de Colette attachée à cette première période de sa vie.
(2) François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, éd. Buchet / Chastel, collec. Pocket, 1990.

elle du cauchemar mais aussi d'une hallucination vécue. N'oublions pas que Willy se promenait avec ses « twins » (Colette et polaire), toutes les deux transformées en Claudine, Polaire jouant d'ailleurs Claudine à la scène. Plus

tard, il faut croire en son témoignage lorsqu'elle mentionne dans *Les Vrilles de la Vigne* l'existence de fausses Claudine en ce sens que Colette était parfois remplacée par une autre doublure figurant Claudine [1].

Claudine, même s'il est le premier, n'est pas le seul double auquel s'identifie Colette. Elle en revendique deux autres dans *La Naissance du Jour* : Renée Néré et Léa. Mais c'est loin d'être les seuls, Annie, par exemple, finira par supplanter Claudine dans *Claudine s'en va* (*Le Journal d'Annie*).

Finalement, elle procède toujours de la même manière avec ses personnages féminins de premier plan : elle se reconnaît à travers eux même s'ils ne sont pas l'auteur en tous points et une fois l'identification établie, elle les utilise à des fins expérimentales. Ce n'est bien sûr pas le fruit du hasard (bien qu'elle ne veuille pas l'admettre devant André Parinaud en 1949) si Annie se libère du joug du mariage dans *Claudine s'en va*, trois ans avant que Colette se sépare de Willy. L'attitude de Renée Néré dans *La Vagabonde* (qui aura pour suite *L'Entrave*) révèle aussi l'ambivalence de Colette à cette étape de sa vie. Dans *La Vagabonde*, elle refuse d'épouser « ce grand serein » de Max, ce qui n'a rien pour surprendre lorsqu'elle évoque, dans le livre, la souffrance endurée pendant son premier mariage avec Adolphe Taillady qui avait, tout comme Willy, le génie « balzacien » du mensonge ; mais on assiste à un brusque revirement dans *L'Entrave* où la fin la montre à jamais amarrée, à l'ombre d'un homme, Jean. Il faut replacer là encore, *L'Entrave*, dans sa situation de l'époque : elle est mariée à Henry de Jouvenel et va bientôt accoucher de Bel-Gazou. Il ne faut pas s'étonner dès lors que bien plus tard, elle juge rétrospectivement cette fin « étriquée » alors que son deuxième mariage s'est révélé être un désastre. Nous ne reviendrons que brièvement sur *Chéri* et *La Fin de Chéri* où là encore, on a

---

(1) « Toby-Chien parle », in *Les Vrilles de la Vigne*, *Œuvres Complètes, op. cit.*, tome I, p. 994.

vu que Bertrand de Jouvenel n'était pas le modèle de Chéri mais qu'il le deviendra. On pourrait dire de même pour Léa, Colette n'est pas Léa à l'origine, mais (désir conscient ou inconscient ?) elle deviendra cette femme qui vivra cette passion éphémère avec un jeune homme.

C'est un fait avéré, 1922 marque un tournant dans l'œuvre de Colette, c'est la première fois qu'apparaît dans un livre, en l'occurrence *La Maison de Claudine*, sa famille proche. Il sera suivi de deux autres ouvrages, *La Naissance du Jour* et *Sido* qui forment avec lui un triptyque. La critique, dans son ensemble, à sa sortie, appréhenda *La Maison de Claudine* comme une autobiographie. C'est le cas de Jean Larnac. Plus tard également Michèle Sarde prit ce livre « au pied de la lettre ». Ce qui donna lieu à un certain nombre de contresens. Pourtant, il n'était que de se reporter à l'auteur lui-même pour s'apercevoir de son rejet face à l'autobiographie. Selon l'anecdote rapportée par Claude Pichois et Alain Brunet, alors qu'André Rousseaux lui aurait rappelé le mot célèbre : « La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée », elle lui aurait répliqué : « L'écriture encore plus, et l'autobiographie bien davantage. »[1] Elle est consciente de la part de mensonge qui lui est associé inévitablement. Après l'examen minutieux des textes qui s'apparentent le plus à une autobiographie (c'est-à-dire ceux où Colette paraît sous son véritable nom), seul *Sido* semble s'y conformer. C'est l'un des rares livres dans lequel Colette use du passé composé alors que dans les autres, elle utilise, pour la plupart, le présent. On comprend aisément pourquoi : le présent est le propre de l'autofiction, comme un acte vital, il relève de la prospection et non plus de la rétrospection. Mais là encore, Colette n'a à aucun moment souscrit de pacte concernant ce livre comme l'exige pourtant en son sein, selon Philippe Lejeune, toute autobiographie pour qu'on la reconnaisse comme telle. En

---

(1) Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, *op. cit*., p. 359.

fait, son pacte est volontairement ambigu et cela vaut pour l'ensemble de son œuvre. Ainsi que nous avons été à même de le constater, au sein du paratexte, péritexte et épitexte se contredisent et le métatexte va souvent à l'encontre du paratexte. Alors que l'art de Colette mêle habilement réel et imaginaire, le péritexte et le métatexte favorisent une identification avec des personnes réelles par opportunisme commercial (surtout pendant la période « Willy ») tandis que bien plus tard, alors qu'elle a acquis la reconnaissance voire la réhabilitation du public, l'épitexte insiste sur la transcendance de l'art qui fait qu'un personnage n'est jamais une personne réelle.

Nous en sommes arrivée à l'idée que Colette refuse l'autobiographie dans sa double dimension de l'aveu et de la totalité et qu'en définitive, les livres de Colette s'insèrent dans un ensemble où ils entrent en résonance les uns avec les autres : *Claudine à l'Ecole* et *La Maison de Claudine* sont deux récits d'enfance dont la structure bénéficie d'un « renversement axiologique » : l'école, l'extérieur, l'absence de la mère, l'impur pour *Claudine à l'Ecole* ; la maison, l'intérieur, la présence de la mère et le pur pour *La Maison de Claudine*. C'est peut-être d'ailleurs l'une des raisons (même si c'est loin d'être la seule) pour laquelle le nom de Claudine (et non de Colette) est mentionné dans le titre : de la sorte, *La Maison de Claudine* répond en écho à *Claudine à L'Ecole*. Mes *Apprentissages* (au sous-titre évocateur *Ce que Claudine n'a pas dit*) remplit le vide des quinze années évincées dans *La Maison de Claudine*. En fait, le processus artistique utilisé par Colette est celui analysé par Danielle Deltel : il s'agit d'un mélange savamment orchestré de réel et d'imaginaire, Colette part d'un même terreau autobiographique qui évolue en fonction du contexte. Lorsqu'elle écrit, en 1949, à propos de sa mère : « Il n'est pas dit que j'aie mis un point final à ses portraits. Il n'est pas dit que j'aie découvert tout ce qu'elle déposa en

moi. » [1], elle donne la clé de la trilogie. Et en effet, l'on ne peut que se rendre à l'évidence de l'évolution que subit l'image de la mère au fil de la trilogie. D'une mère un peu originale dans *La Maison de Claudine*, elle accède au rang de mythe dans le livre qui porte son nom : *Sido.*

Ainsi, pour notre part, nous voyons effectivement *La Naissance du Jour* comme une œuvre de transition mais certainement pas vers une émergence de l'autobiographie. Le changement réside, selon nous, en ce que Colette plutôt que de prendre appui sur des personnages de fiction va maintenant le faire à partir d'elle-même, de son propre personnage. La métalepse de la figure de Colette dans *La Naissance du Jour* devient à son tour un modèle pour l'auteur. Elle lui montre le chemin vers une vieillesse apaisée et sereine loin de la vie amoureuse et de ses tumultes. Dès lors, il en ira de la sorte pour les livres où elle apparaîtra désormais sous son véritable nom : elle se mire dans le personnage de Colette qu'elle constitue au fil de ses pages et contribue de la sorte à parfaire sa légende de son vivant.

Le nom propre « Colette » qu'elle a retenu comme nom d'écrivain est étonnamment évocateur du chemin parcouru.[2] Mi réel puisqu'il s'agit de son nom de famille et non de son prénom comme elle le rappelle dans *Mes Apprentissages,* il est aussi, à bien des égards, fictif puisqu'il s'agit d'un pseudonyme. Mais alors qu'elle ne se reconnaît tout entière dans ce nom de « Colette » qu'en l'année 1923, date de la sortie du livre intitulé *La Naissance du Jour* dans lequel elle proclame…

---

(1) Colette, préface à *La Maison de Claudine* et à *Sido* dans l'édition des *Oeuvres Complètes* du Fleuron, 1948-1950.
(2) Pour une étude du nom de Colette, on peut également se reporter aux remarques de Jacques et Eliane Lecarme qui en suggèrent les multiples facettes : Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 111.

> Voilà que légalement, littérairement, je n'ai plus qu'un nom qui est le mien. Ne fallait-il pour en arriver, pour en revenir là, que trente ans de ma vie ? Je finirai par croire que ce n'est pas payer trop cher.[1],

le fictif tend à devenir autobiographique en ce sens qu'elle finit par s'identifier au personnage qu'elle s'est construit. De même qu'elle l'avait fait pour de nombreuses figures dans *Trait pour Trait*, ne s'est-elle pas peinte par petites touches successives et finalement aisément reconnaissables pour le lecteur (son amour des animaux, sa coiffure qu'elle compare à « un nid bourru », son accent bourguignon, son fanal bleu) participant de ce fait à sa légende, à « sa mythographie » pour reprendre le terme de Claude Leroy ?

(1) Colette, *La Naissance du Jour*, *Œuvres Complètes, op . cit.*, tome III, p. 286.

Bibliographie

I) Oeuvres de Colette

La classification générique que nous avons adoptée est celle généralement admise même si nous sommes parfaitement consciente du fait qu'elle peut paraître réductrice en ce sens que cet auteur aime le mélange des genres. Nous n'indiquerons que les éditions originales par ordre chronologique et préciserons le signataire lorsqu'il diffère du nom « Colette » qui n'apparaît, rappelons-le, qu'en 1923 avec *Le Blé en Herbe* :

1) Romans

Claudine à l'Ecole, Paris, éd. Ollendorff, 1900, sous la signature « Willy ».
Claudine à Paris, Paris, éd. Ollendorff, 1901, sous la signature « Willy ».
Claudine en Ménage, Paris, éd. Ollendorff, 1902, sous la signature « Willy » et avec le titre *Claudine amoureuse*.
Claudine s'en va, (*Journal d'Annie*), Paris, éd. Ollendorff, 1903, sous la signature « Willy ».
La Retraite Sentimentale, Paris, éd. Mercure de France, 1907, sous la signature « Colette Willy ».
L'Ingénue Libertine Paris, 1909, éd. Ollendorff, sous la signature « Colette Willy ». (Formé par la réunion de *Minne* paru en 1904 chez Ollendorff sous la signature « Willy » et *Les Egarements de Minne* paru en 1905 chez le même éditeur toujours sous la signature « Willy ».)
La Vagabonde, Paris, 1910, éd. Ollendorff, sous la signature « Colette Willy ».
L'Entrave, suite de *La Vagabonde*, Paris, 1913, éd. de la Librairie des Lettres, sous la signature « Colette (Colette Willy) ».
Chéri, Paris, 1920, Fayard, sous la signature « Colette (Colette Willy) ».
***Le Blé en Herbe*, Paris, 1923, éd. Flammarion, sous la signature « Colette ».** (Publié en 15 textes dans *Le Matin*, le journal arrêtera brusquement la publication « de peur de choquer ses lecteurs ».)
La Fin de Chéri, Paris, éd. Flammarion, 1926.
La Seconde, Paris, éd. Ferenczi, 1929.
La Chatte, Paris, éd. Grasset, 1933.
Duo, Paris, éd. Ferenczi, 1934.
Le Toutounier, Paris, éd. Ferenczi, 1939.
Julie de Carneilhan, Paris, éd. Fayard, 1941.

2) Recueils de récits courts

Colette rédigea de nombreux textes qui avaient l'avantage de la maniabilité. Elle pouvait dès lors, à son gré, en faire disparaître certains puis les faire réapparaître afin de composer un autre recueil.

Dialogues de bêtes, Paris, 1904, éd. Mercure de France sous la signature « Colette Willy ». C'est seulement un an après soit dans *Sept Dialogues de bêtes*, 1905, éd. Mercure de France, toujours sous cette même signature que l'on trouve la préface de Francis Jammes ; également juste après la préface, à la page 17 et en pleine page « Pour amuser Willy ». Les *Œuvres Complètes* de La Pléiade retiennent, pour leur part, la version de 1930 *Douze Dialogues de bêtes*, Paris, éd. Mercure de France en précisant que « La Chienne » fut publié en 1917 et qu'on trouvera « Music-hall » et « Toby-Chien parle » dans *Les Vrilles de la Vigne.*

Les Vrilles de la Vigne, Paris, 1908, éd. La Vie parisienne, sous la signature « Colette Willy ». (C'est l'édition de 1934 que retiennent *Les Œuvres Complètes* de La Pléiade).

La Paix chez les bêtes, Paris, 1916, éd. Georges Crès et Cie, sous la signature « Colette (Colette Willy) ». La plupart des textes ont déjà été publiés dans le journal *Le Matin.*

Autres Bêtes Paris, 1916, éd. Georges Crès et Cie, sous la signature « Colette (Colette Willy) ».

L'Envers du music-hall, Paris, 1913, éd. Flammarion, sous la signature « Colette (Colette Willy) ». Les publications préoriginales de ses textes s'étalent pour la plupart sur quatre ans dans le journal *Le Matin.*

Les Heures longues (1914-1917), Paris, 1917, éd. Fayard sous la signature « Colette (Colette Willy) ». Ce recueil est composé d'articles parus dans différents journaux : *Le Matin*, *Le Flambeau*, *Excelsior* et *La Vie parisienne.*

Dans La Foule, Paris, 1918, éd. Georges Crès et Cie (provenant d'un choix d'articles du journal *Le Matin*) sous la signature « Colette (Colette Willy) ».

La Chambre éclairée, Paris, 1920, éd. Edouard Joseph, sous la signature « Colette (Colette Willy) ».

Le Voyage égoïste, Paris, 1922, éd. Edouard Pelletan sous la signature « Colette (Colette Willy) ». (Sous le titre *Le Voyage égoïste* ont paru deux éditions originales, en 1922 et en 1928, qui n'ont en commun que quatre textes.)

La Femme cachée, Paris, éd. Flammarion, 1924. Tous les textes qui composent ce recueil, sauf le dernier, ont paru dans *Le Matin.*

Aventures quotidiennes, Paris, éd. Flammarion, 1924. Elle y rassemble les vingt-deux articles qu'elle venait de publier dans *Le Figaro* du 29 avril au 5 octobre 1924.

Prisons et Paradis, Paris, éd. Ferenczi, 1932.

Journal à rebours, Paris, éd. Fayard, 1941.

Paris de ma fenêtre, Paris, éd. aux Armes de France, 1942. La quasi totalité des « sections » a déjà paru dans *Le Petit Parisien* de l'Occupation, en 1940-1941.

Trois… Six… Neuf…, Paris, éd. Corrêa, 1944. Publication en feuilleton dans *Le Petit Parisien.*

Florie, Cap d'Antibes, éd. La Joie de Vivre, 1946 (Lyon, impr. Audin).

Pour un herbier, Lausanne, éd. Mermod, 1949.

Trait pour Trait, Paris, éd. Le Fleuron, 1949.

- Textes courts

Notes de tournées, 1909, revue Akademos. Titre précis : *En Tournée*.
Nudité, Paris, éd. de La Mappemonde, 1943.

3) Recueils de nouvelles

Bella-Vista, Paris, éd. Ferenczi, 1937.
Chambre d'hôtel, Paris, éd. Fayard, 1940.
Le Képi, Paris, éd. Fayard, 1943.
Gigi, Lausanne, éd. La Guilde du Livre, 1944.

4) Conte

Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles, Paris, 1919, éd. Fayard sous la signature « Colette (Colette Willy) ». (C'est en 1917 dans *La Vie Parisienne* que paraît d'abord ce conte signé « Marie ».)

5) Œuvres autobiographiques

Nous faisons entrer dans cette catégorie les livres dont le caractère autobiographique est pleinement avéré (autant par l'auteur que par la critique dans son ensemble).

La Maison de Claudine, Paris, 1922, éd. Ferenczi, sous la signature « Colette (Colette Willy) ». Colette dédicacera les placards de l'original à Bertrand de Jouvenel : « A l'un de mes enfants. » Les éditions variées de *La Maison de Claudine* s'étalent jusqu'en 1930. Les *Œuvres Complètes* de La Pléiade reproduisent celles du Fleuron avec la préface à *La Maison de Claudine* et *Sido* en appendice.

La Naissance du Jour, Paris, éd. Flammarion, 1928.

Sido ou les points cardinaux, Paris, 1929, éd. Krâ, 1929. Le manuscrit autographe de Sido a été relié, comme l'indique la note autographe des pages de garde, dans une robe de Sido en toile bleue brodée d'épis blancs stylisés, et inséré dans une chemise en demi-maroquin bleu doublée de peau avec étui : signé Huser. Il est conservé dans le fonds Colette de la bibliothèque François Mitterrand à Paris.

Mes Apprentissages, Paris, éd. Ferenczi, 1936.

L'Etoile Vesper, Genève, éd. du Milieu du Monde, 1946 (publications partielles : *Broderie ancienne*.)

Le Fanal bleu, Paris, éd. Ferenczi, 1949.

6) Autre récit (texte inclassable)

Le Pur et L'Impur, paru en 1932 chez Ferenczi sous le titre *Ces Plaisirs…*, réédité en 1941 aux « Armes de France ».

7) Œuvres Complètes

Il existe essentiellement quatre ensembles d'*Oeuvres*.

Œuvres Complètes, en 15 volumes : Flammarion, édition dite du « Fleuron », 1948-1950. Edition revue par Colette, qui rédigea un certain nombre de préfaces. En tête de chaque ouvrage, on trouve une notice bibliographique, due à Maurice Goudeket. Une bibliographie de l'œuvre de Colette et des études critiques achève le tome XV.

Œuvres Complètes, en 16 volumes : Flammarion, édition dite du « Centenaire », 1973-1976. Cette édition, la plus complète à ce jour, a été augmentée de recueils posthumes rassemblés par Maurice Goudeket : *Paysages et portraits*, *Contes des mille et un matins* (tome XIII), *Derniers écrits* (tome XIV) et de cinq volumes de correspondance établis par Claude Pichois (*Lettres à Marguerite Moreno* (tome XIV), *Lettres de La Vagabonde*, *Lettres à Hélène Picard* (tome XII), *Lettres au petit Corsaire* et *Lettres à ses pairs* (tome XVI). Une version reliée de cette édition a été publiée par le Club de l'Honnête Homme.

Romans. Récits. Souvenirs, en 3 volumes : Laffont, collection « Bouquins », édition établie par Françoise Burgaud.

Œuvres Complètes, en 4 volumes : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1984, 1986, 1991 et 2001 sous la direction de Claude Pichois qui a préfacé chaque tome.
C'est l'édition que nous avons retenue pour l'essentiel à l'exception de *Belles Saisons* qui tire ses références de *Romans. Récits. Souvenirs* et *Journal Intermittent* de l'édition du « Fleuron ».

8) Textes non recueillis dans les *Œuvres Complètes*

Alors qu'aucune édition ne peut à ce jour être qualifiée de vraiment « complète », nous relevons encore ces quelques ouvrages généraux regroupant un certain nombre de textes de Colette non repris dans les volumes :

Sous le titre *Au concert,* Alain Galliari a édité, préfacé des chroniques musicales et dramatiques (signées Claudine en 1903, Bordeaux, éd. Le Castor Astral, « Les Inattendus », 1992).

Alain et Odette Virmaux ont publié avec Alain Brunet *Colette et Le Cinéma*, préface de Claude Pichois, éd. Fayard, 2004. Sont réunis dans cet ouvrage tous les textes que Colette a consacrés au cinéma : dialogues, critiques, chroniques, interviews, pendant près de quarante ans.

La société des amis de Colette édite chaque année *les Cahiers Colette* (offerts aux adhérents) regroupant des textes peu connus ou inédits de l'auteur. *Les Cahiers Colette* sont au nombre de 28 à ce jour.

9) Théâtre et opéra

Claudine, opérette en trois actes, d'après les romans de Willy et Colette Willy. Musique de Rodolphe Berger. Paris, 1912, Heugel et Cie.

Chéri, comédie en quatre actes (tiré du roman) par Colette et Léopold Marchand. Paris, Librairie théâtrale, 1922.

La Vagabonde, comédie en quatre actes (tiré du roman) par Colette et Léopold Marchand. *La Petite Illustration*, théâtre, 19 avril 1923.

L'Enfant et les Sortilèges, fantaisie lyrique en deux parties par Colette, musique de Maurice Ravel, éd. Durand et Fils, 1925.

Duo, pièce en trois actes, d'après le roman de Colette, par Paul Géraldy, *La Petite Illustration*, 11 février 1939.

Gigi, adapté pour la scène par Colette et Anita Laos, *France Illustration*, supplément théâtral, 1954.

10) Filmographie

Nous avons fait le choix d'arrêter la filmographie à la date de son décès soit en 1954 dans la bibliographie eu égard au fait que Colette apporta parfois sa contribution à l'élaboration de films tirés de son œuvre (cela s'étend également, comme on pourra le constater, à des films qui n'en sont pas issus). Lorsqu'elle n'y prend pas part, en tout cas, nous ne le mentionnons pas ; mais ce défaut de participation est également chargé de sens.

Nous avons noté au passage la brève contribution de sa fille dans ce domaine.

1916 : *Minne*, d'après *L'Ingénue Libertine* de Colette. Réal. Interpr. Musidora. Prod. Fims Lumina.

1917 : *La Vagabonde.* **Scénario : Colette**. Adapt. Musidora et Eugenio Perego. Interpr. Musidora (Renée Néré), Luigi Maggi (Maxime Dufferein-Chautel), Ernesto Treves (Adolphe Taillady). Prod. Film d'Arte Italiana (Rome). Tournage Rome, avril-mai 1917. Sortie Paris, mars 1918.

1918 : *Claudine*. Interpr. Maud Loty, Loulou Hegoburu. Prod. Fims Celtic. Sortie Paris, avril-juin 1918.

1918 : *La Flamme cachée*, drame en quatre parties. **Scénario : Colette**. Réal. Musidora et Roger Lion. Interpr. Musidora (l'étudiante Anne Morin). Sortie Paris, mars 1920.

1931 : *La Vagabonde*. Réal. Solange Bussi (Solange Térac). **Scènes additionnelles : Colette. Assistante à la mise en scène : Colette de Jouvenel**. Prod. Pax Films.

1932 : *Jeunes Filles en uniforme* (« *Mädchen in Uniform* », 1931), film allemand réalisé par Leontine Sagan d'après la pièce de Christa Winsloe (« *Gestern und Heute* »). **Textes français adaptés par Mme Colette**. Sortie Paris 1932.

1933 / *Gitanes*. Scén. et réal. Jacques de Baroncelli. Interpr. Charles Vanel, Maurice Schutz. **Prologue filmé de Colette (3 mn)**, **en guise de présentation**.

1933 : *Papa Cohen* (« *No Greater Love* », 1932.) Autres titres français Grand amour, un grand amour. **Sous-titres français de Colette.** Réal. Lewis Seiler. Sortie Paris, février 1933.

1934 : *Lac aux Dames.* Réal. Marc Allégret. Adapt. (d'après le roman de Vicki Baum) Jean-Georges Auriol. **Dialogues : Colette**. **Assistants à la mise en scène :**Yves Allégret et **Colette de Jouvenel**. Interpr. Jean-Pierre Aumont, Michel Simon, Odette Joyeux… Sortie Paris 1934.

1935 : *Divine*. Réal. Max Ophuls. **Scénario : Colette** (d'après *L'Envers du music-hall*). **Dialogues : Colette**. Interpr. Simone Berriau (Ludivine Jarisse, dite Divine)…

1937 : *Claudine à l'Ecole*, (d'après le roman de Colette et Willy). Réal. Serge de Poligny. Interpr. Pierre Brasseur, Blanchette Brunoy (Claudine).

1948 : *Gigi*. Réal. Jacqueline Audry. **Dialogues : Colette**. Interpr. Danièle Delorme (Gilberte), Franck Villard (Gaston), Gaby Morlay (tante Alicia). Sortie Paris, 3 février 1949.

1949 : *Julie de Carneilhan*, d'après le roman de Colette. Réal. Jacques Manuel. Interpr. Pierre Brasseur et Edwige Feuillère.

1950 : *Chéri*, d'après le roman de Colette. **Dialogues : Colette**. Interpr. Jean Desailly (Fred Peloux, dit Chéri), Marcelle Chantal (Léa). Sortie Paris, avril 1950.

1950 : *Minne, L'Ingénue Libertine*, d'après le roman de Colette. Réal. Jacqueline Audry. Interpr. Danièle Delorme (Minne).

1950 : *Colette* (court métrage). Réal. Yannick Bellon. Commentaire écrit et lu par Colette.

1952 : *Les Sept Péchés capitaux*, sketch « L'Envie » (d'après *La Chatte* de Colette). Réal. Roberto Rossellini. Prod. Franco-London-Film. Sortie Paris, 1953.

1953 : *Le Blé en Herbe*, d'après le roman de Colette. Réal. Claude Autant-Lara. Prod. Franco-London Film. Interpr. Edwige Feuillère, Louis de Funès (dans le rôle du cinéaste amateur).

10) <u>Collaboration de Colette aux journaux et revues</u>

- collaborations régulières

Demain : critique de la mode.

La Vie Parisienne : critique de la mode.

Revue de Paris, L'Eclair, Gringoire, Le Journal : critique dramatique.

Le Matin : direction littéraire, critique dramatique, chroniques et contes.

Vogue : chronique gastronomique.

Figaro : opinion d'une femme.

Marie-Claire : Colette répond aux lectrices dans « le courrier de *Marie-Claire* ».

Paris-Soir : chroniques.

Le Petit Parisien : chroniques.

- textes publicitaires

1926 : - «Toi ». Texte de Colette, dessins de Jean Dupas. Paris, éd. des Fourrures Max.

1930 : - Texte de Colette, 28 compositions de Michel Dubost pour des tissus de soie de la maison F. Ducharne. Lyon, Marius Auctin.

- Présentation pour les parfums Worth et Lelong.
- Présentation pour les « crus » de Bourgogne (cf. « En Bourgogne », in *Prisons et Paradis*.)
- Présentation pour les vins Legrand et Nicolas.
- Présentation pour les tissus Rodier.
- Publicité pour la montre « La Captive ».
- Colette a fait aussi une conférence chez Lelong dont le texte est demeuré inédit.

11) Extraits et Morceaux choisis

Les Plus Belles Pages de Colette, Paris, éd. Flammarion, 1930.

Textes choisis de Colette, recueillis et annotés par Pierre Clarac, éd. Grasset, 1936.

Colette par elle-même, présentation de Germaine Beaumont, textes assemblés et commentés par André Parinaud, Paris, éd. du Seuil.

Colette, extraits. Colette, un sage, préface par Robert Kemp, Monaco, éd. du Palais, 1954.

Pages choisies, avec notes de Pierre Clarac, éd. Hachette, 1957.

Colette, autobiographie tirée des œuvres de Colette par Robert Phelps, éd. Fayard, 1966.

L'Enfance de Claudine, éd. Hachette, 1975.

12) Correspondances

Une amitié inattendue, Correspondance de Colette et de Henry James, introduction et notes de Robert Mallet, Paris, éd. Emile Paul frères, 1945.

Lettres à Hélène Picard, Paris, éd. Flammarion, 1958.

Lettres à Marguerite Moreno, texte établi et annoté par Claude Pichois, Paris, éd. Flammarion, 1959.

Lettres de La Vagabonde, texte établi et annoté par Claude Pichois et L. Forbis, Paris, éd. Flammarion, 1961.

Lettres au Petit Corsaire, préface de Maurice Goudeket, Paris, éd. Flammarion, 1963.

Lettres à ses pairs, correspondance inédite de Colette à Marcel Proust, Alfred Jarry, Paul Léautaud, Paris, éd. Flammarion, 1973.

Sido, Lettres à sa fille, Colette, Lettres, Paris, éd. des Femmes, 1984.

Lettres à Moune et au Toutounet, éd. des Femmes, 1985.

Lettres aux Petites Fermières, Bordeaux, éd. Marie-Thérèse Colléaux-Chaurang, Le Castor Astral, 1992.

Lettres à Annie de Pène et à Germaine Beaumont, éd. Francine Dugast, Flammarion, 1995.

Colette, Lettres à sa fille 1916-1953, réunies, présentées et annotées par Anne de Jouvenel, Paris, éd. Gallimard, collec. Nouvelle Revue Française, 2003. Réédité en collec. de Poche.

Signalons tout de même que de nombreuses lettres de Colette restent inédites à ce jour. Elles sont dispersées ou difficilement accessibles : lettres à Willy, la marquise de Belbeuf, Germaine Patat, Maurice Goudeket…

13) Préfaces de Colette

- Préface à la série des *Claudine*, éd. du Fleuron, 1948-1950.
- Avertissement de *La Retraite Sentimentale*, édition originale, Mercure de France, 1910.
- Préface à *L'Envers du music-hall*, éd. Guillot, 1937. Cette préface ne sera pas reprise dans l'édition du Fleuron.
- Préface à *La Maison de Claudine* et *Sido*, éd. du Fleuron, 1948-1950.
- Avant-propos du *Pur et l'Impur*, éd. du Fleuron, 1948-1950.
- Préface à « Bella-Vista », éd. du Fleuron, 1949. Reprise de l'édition illustrée de la Galerie Charpentier avec des lithographies de Jacques Thévenet, 1947.

14) Entretiens de Colette

Interview publiée par *Comoedia*, le 9 mai 1908.

Frédéric Lefèvre, *Une Heure avec…*, Nantes, éd. Siloë, 1997. Ces entretiens entre Frédéric Lefèvre et Colette ont été publiés entre 1923 et 1926 dans *Les Nouvelles Littéraires* et repris dans les tomes 2, 3, 4 de *Heure avec*… (Gallimard).

André Parinaud, *Colette, Mes Vérités, Entretiens avec André Parinaud*, Paris, éd. Ecriture, 1996. Les entretiens de Colette avec André Parinaud ont été enregistrés par la Radiodiffusion française fin 1949-début 1950 et diffusés en vingt-sept émissions du 20 février au 26 mai 1950 sur la chaîne nationale (France 3).

15) Discours et théories

Discours de réception à l'Académie royale belge de langue et de littérature françaises, prononcé le 4 avril 1936. Publié par deux fois : il fut imprimé dans *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, 1936 ; également aux éd. Grasset, le 30 avril 1936.

Mes Idées sur le roman, dans le journal *Le Figaro*, 30 octobre 1937.

Allocution de Colette, 1954. Un film tiré du *Blé en Herbe* a été tourné en 1953 par Claude Autant-Lara, avec Edwige Feuillère, Pierre Michel Beck et Nicole Berger dans les rôles principaux. La première projection eut lieu en janvier 1954 au profit de la Caisse de solidarité aux étudiants.

A cette occasion, Colette adressa un message aux étudiants qui fut enregistré au Palais-Royal et transmis par le disque. Il se terminait par ces paroles : « A mesure que l'on avance en âge, le mystère s'épaissit. Tout ce qui m'a étonnée dans mon âge tendre m'étonne aujourd'hui bien davantage. L'heure de la fin des découvertes ne sonne jamais. Le monde m'est nouveau à mon réveil chaque matin et je ne cesserai d'éclore que pour cesser de vivre. »

Colette a également donné des conférences.

II) Ouvrages critiques sur l'œuvre de Colette

1) Etudes biographiques et témoignages

- livres

Boivin Marguerite, *La Maison de Sido* (plaquette), Préface de Claude Pichois, éd. Société des amis de Colette, 1999.

Bonmariage Sylvain, *Willy, Colette et moi, Colette à nu*, éd. Anagramme, 2004 (réédition de 1954).

Chalon Jean, *Colette, l'éternelle apprentie*, Pais, éd. Flammarion, 1998.

Carco Francis, *Colette, mon ami*, Paris, éd. Rive-Gauche, 1955.

Castillo (del) Michel :

- *Colette, Destins de femmes*, Paris, éd. Le Toit de la grande Arche, 1999.
- *Colette, Une certaine France*, Paris, éd. Stock, 1999.

Chauvière Claude, *Colette*, Paris, éd. Firmin-Didot, 1931.

Charleux-Leroux Elisabeth et Boivin Marguerite, *Avec Colette de Saint-Sauveur à Montigny*, éd. Société des amis de Colette, Presses Universitaires de Rennes, collec. Cahiers Colette, 1995.

Dormann Geneviève, *Amoureuse Colette*, Paris, éd. Albin Michel, 1986.

Dupont Jacques, *Colette*, Paris, éd. Flammarion, 1965.

Pichois Claude et Brunet Alain, *Colette*, Paris, éd. de Fallois, 1999.

Raaphorst-Rousseau Marie-Madeleine, *Colette, sa vie, son art*, Paris, éd. Nizet, 1964.

Sarde Michèle, *Colette libre et entravée, Paris*, éd. Stock, 1978.

Thurmann Judith, *Secrets de la chair. Une vie de Colette* (publié en 1999 chez Knopf sous le titre *Secrets of the Flesh. A life of Colette*), trad. fr. Calmann-Lévy, 2002.

- entretiens

Castillo (del) Michel, entretien avec Philippe Vincent à l'occasion de la parution de son livre, *Colette, Une certaine France*, France Inter, 1999.

Jouvenel (de) Anne, interview menée par Macha Méril in bonus du film *Colette* de Gérard Poitou Wéber, DVD, 1985.

« Entretien avec Arlette Louis-Dreyfus », in *Eclats et Reflets* : *Cahiers Colette*, n° 16, 1994.

2) Livres et thèses comme études d'ensemble

Alberti Olympia, *Colette, La Naissance de la liberté*, Saint-Cyr-sur-Loire, éd. Christian Pirot, 2004.

André Marie-Odile, *Les Mécanismes de classicisation d'un écrivain* : le cas de Colette, Université de Metz, Recherches Textuelles, 2000 (publication de la thèse soutenue en 1997 *Comment devient-on un classique* ? *Le cas de Colette*).

Berthu-Courtivron Marie-Françoise :

- *Espace, demeure, écriture. La maison natale dans l'œuvre de Colette*, éd Nizet, 1992.
- *Mère et fille, l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette,* Genève, éd. Droz, 1993.
- en collaboration avec Dugast-Portes Francine, *Passion Colette, Ambivalences et paradoxes,* Paris, éd. Textuel, 2004.

Biolley-Godino Marcelle, *L'Homme-objet chez Colette*, éd. Klincsieck, 1972.

Bonal Gérard, *Colette par moi-même,* Paris, éd. Ramsay, 1982.

Boustani Carmen, *L'Ecriture-corps chez Colette*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002.

Carle-Brun Evelyne, *Colette, chemins vers l'écriture*, thèse de doctorat sous la direction de Nicole Ferrier-Caverivière, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 1999.

Ducrey Guy, *L'ABCdaire de Colette*, éd. Flammarion, 2000.

Dugast-Portes Francine, *Colette, les Pouvoirs de l'écriture*, éd. Presses Universitaires de Rennes, 1999.

Dupont Jacques, *Physique de Colette*, Toulouse, éd. Presses Universitaires du Mirail, 2003.

Ferrier-Caverivière Nicole, *Colette l'authentique*, Paris, PUB, 1997.

Harris Elaine, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, éd. Nizet, 1973.

Kristeva Julia, *Le Génie féminin, tome III, Colette,* Paris, éd. Fayard, 2002.

Labrosse Rita, *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de Colette,* thèse présentée pour le doctorat d'Université devant la faculté des lettres de Nice, mai 1968.

Malige Jannie, *Colette. Qui êtes-vous* ?, Lyon, éd. La Manufacture, 1987.

Rambach Marine, *Colette pure et impure. Bataille pour la postérité d'un écrivain*, éd. Gaies et Lesbiennes, Paris, fév. 2004.

Resch Yannick, *Corps féminin, corps textuel*, Paris, éd. Klincksieck, 1973.

Rico Josette, *Colette ou le désir entravé,* Paris, éd. L'Harmattan, 2004.

3) Livres et thèses portant sur des œuvres particulières

le cycle des *Claudine*

François Caradec, *Willy, Le Père des* Claudine, Paris, éd. Fayard, 2004.
Hollander (d') Paul, *Colette à l'heure de Willy*, Paris, éd. Klincksieck, 1988.
Willy, *Indiscrétions et commentaires sur les* Claudine, Avant propos de Pierre Varenne et Alfred Viard, éd. Pro Amicis, 1962.

Chéri

Joubert André, *Colette et Chéri*, Paris, éd. Nizet, 1972.

La Maison de Claudine et Sido

Deltel Danielle, La Maison de Claudine *de Colette, Une autobiographie en trompe l'œil*, Université de Nanterre, thèse sous la direction de Claude Abastado, 1982.
Forestier Louis, *Chemins vers* La Maison de Claudine *et* Sido, Paris IV, éd. Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968.
Jourlait Daniel, La Maison de Claudine *de Colette*, éd. Hachette, collec. Lire aujourd'hui, 1972.

4) Actes de colloques et recueils d'études consacrés à Colette

Signalons que *les Cahiers Colette* regroupent un nombre considérable d'articles critiques sur Colette et son œuvre ; on y trouve également des colloques, des comptes rendus, une mise à jour des thèses soutenues ou en préparation :

- colloque de Dijon, 1979 : *Cahiers Colette*, n° 3-4, 1981.
- colloque de Sarrebruck, 1984 : *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris, éd. Nizet, 1986.
- colloque de Cerisy-la-salle, 1988 : *Cahiers Colette*, n° 11, 1989.
- colloque de la Sorbonne et de l'INRP, 1992, *Le Génie créateur de Colette* : *Cahiers Colette*, n° 15, 1993.
- *Pour Marguerite Boivin, Etudes et recherches sur Colette*, Levallois-Perret, éd. Amiciatae Gratia, 1993.
- colloque de Saint-Sauveur en Puisaye, 1997 : *Cahiers Colette*, n° 19, 1997.
- *Roman 20-50, Colette*, Claudine à l'Ecole *et* Gigi, Lille III n° 23, juin 1997.
- colloque de l'Université Paris VII Denis Diderot, 2003, *Notre Colette*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- colloque de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2004, *Colette, 50 ans après, Mythes et Images* : *Cahiers Colette*, n°27, 2005.

5) Articles comme études d'ensemble

Baladier Louis, « Autobiographie et fiction chez Colette » : *Cahiers Colette*, n° 15, 1993.

Berthu-Courtivron Marie-Françoise :

- « La Mère comme dynamique de l'écriture : distanciation et identification » : *Cahiers Colette*, n° 11, 1989.
- « Espace et création » : *Cahiers Colette*, n° 15, 1993.

Castillo (del) Michel, « De Jouvenel à Colette », in *Avers et Revers, Cahiers Colette*, n° 10, 1988.

Christin Anne-Marie, « Colette et ses illustrateurs » : *Cahiers Colette*, n° 11, 1989.

Deltel Danielle :

- « Le Scandale soufflé, le paradoxe dans l'écriture de Colette » : *Colette, nouvelles approches critiques*, 1986.
- « Colette : l'autobiographie prospective », *Autofictions & Cie*, Cahiers RITM, 1993.
- « Le Mécano du souvenir : les doublets autobiographiques chez Colette », *Le Récit d'enfance*, Université Paris X, éd. Publidix, collec. Cahiers de sémiotique textuelle, 1998.

Ducrey Guy, « Colette et la photographie », colloque *Notre Colette*, 2004.

Dugast-Portes Francine, « Colette en images », in *Agenda Colette*, éd Mille et Une Nuits, 2001.

Dupont Jacques :

- « Actualité, mode et modernité chez Colette : *Cahiers Colette*, n° 3-4, 1981.
- « Identité et identifications dans l'œuvre de Colette » : *Colette, nouvelles approches critiques*, 1986.
- « Naissances de Colette » : *Pour Marguerite Boivin, Etudes et recherches sur Colette*, 1993.
- « Colette moraliste » : colloque *Notre Colette*, 2004.

Houssa Nicole :

- « Citations, références et allusions littéraires chez Colette », *Marche Romane*, 1958.
- « Balzac et Colette », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1960.

Leÿs Valentine, « Les Monstres de Colette », colloque *Notre Colette*, 2004.

Rahmani-Malle Catherine, « Colette en son miroir », in *Le Génie Créateur, Cahiers Colette*, n° 15, 1995.

Stewart Joan Hinde : « Willy, Sido. Une géographie morale », *Europe*, 1981.

Vercet Agnès, « Ecrire au point de croix », in *Colette, 50 ans après, Mythes et Images*, colloque de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2004 : *Cahiers Colette*, n°27, 2005.

6) <u>Articles portant sur des œuvres particulières</u>

le cycle des *Claudine*

Brunet Alain, « Petite suite réflexive sur les « ateliers » », in *Signatures, Cahiers Colette*, n° 25, 2003.

Charleux-Leroux Elizabeth, « Réalité et fiction dans *Claudine à l'Ecole* », *Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l'Yvonne,* t. CXIII, 1981.

Deltel Danielle :

- « Journal manqué, autobiographie masquée », *Revue des sciences humaines,* 1983-4.

- « « Assise en face de moi-même » : naissance d'une écriture de soi » : *Cahiers Colette,* n° 15, 1993.

La Retraite Sentimentale

Bellosta Marie-Christine : « *La Retraite Sentimentale* : un écrivain à la conquête de son honnêteté » : *Cahiers Colette,* n° 11, 1989.

Didier Béatrice : « *La Retraite Sentimentale* ou la représentation romanesque de la libération », in *L'Ecriture-femme,* Paris, PUF, 1981.

Chéri

Mieke Bal, « Inconsciences de Chéri, Chéri existe-t-il ? » : *Colette, nouvelles approches critiques,* 1986.

Pichois Claude, le dossier de vérité sur *Chéri,* éd. Gallimard, Bibl. de La Pléiade, tome II, 1986.

La Maison de Claudine

Dugast-Portes Francine, « Cercles et intersections dans *La Maison de Claudine* », in *Rétro-projections, Cahiers Colette,* n° 14, 1992.

La Naissance du Jour

Deltel Danielle, « La Mort dans le miroir : structure et symboles dans *La Naissance du jour* », in Colloque de Cerisy, *Cahiers Colette,* n° 11, 1989.

Lastinger Valérie, « *La Naissance du jour* : la désintégration du « moi » dans un roman de Colette », *The French Review,* 1988.

Sido

Colett Francis, Colette, *Sido, Les Vrilles de la Vigne,* Paris, Ecole des Belles Lettres, 1987.

Pélissier Gérard, « Colette et l'écriture autobiographique », in Sido *et* Les Vrilles de la Vigne, *L'Hymne à l'Univers,* éd. Ellipses, 1990.

La Seconde

Brunet Alain, « Du *Double* à *La Seconde* » : *Pour Marguerite Boivin, Etudes et recherches sur Colette,* 1993.

La « Lune de Pluie »

André Marie-Odile, « La 'Lune de Pluie' ou le prisme de l'écriture », in *Mes Compagnons, mes frères, Cahiers Colette* n°21, 1999.

Julie de Carneilhan

Charles-Roux Edmonde, « Colette, un cas social : *Julie de Carneilhan* », colloque *Notre Colette,* 2004.

Gigi

Dugast-Portes Francine, « De Claudine à Gigi », in *Colette,* Claudine à l'Ecole *et* Gigi, *Roman 20-50,* 1997.

Lecarme-Tabone Eliane, « Gigi et ses sœurs », in *Colette,* Claudine à l'Ecole *et* Gigi, *Roman 20-50,* 1997.

Mercier Michel, « Gigi ou l'amour à sa naissance », in *Colette,* Claudine à l'Ecole *et* Gigi, *Roman 20-50,* 1997.

Trait pour Trait

Dugast-Portes Francine, « L'Art du portrait dans *Trait pour Trait* » : *Cahiers Colette,* n° 15, 1993.

Le Fanal bleu

Dugast-Portes Francine, « Le Fanal bleu ou l'art de maîtriser le temps » : *Pour Marguerite Boivin, Etudes et recherches sur Colette,* 1993.

7) <u>filmographie</u>

Nous ferons débuter cette rubrique à la date du décès de l'écrivain.

- cinéma

1956 : *Mitsou*, d'après le roman de Colette. Réal. Jacqueline Audry. Prod. Ardennes film. Interpr. Danièle Delorme, Claude Rich, Gaby Morlay, Denise Grey, Odette Laure.

1958: *Gigi*, comédie musicale (oscarisée neuf fois). Réal. par une américaine Vincente Minelli. Interpr. notamment par trois Français : Leslie Caron (Gigi), Louis Jourdan (Gaston), Maurice chevalier (Honoré Lachaille).

- télévision

1962 : *Chéri* (d'après la comédie de Colette et Léopold Marchand). Réal. François Chatel. Interpr. Jean-Claude Brialy (Chéri), Madeleine Robinson (Léa), Denise Grey (Charlotte), Daniel Ceccaldi (Desmond).

1973 : *La Seconde* (d'après le roman de Colette. Adapt. et réal. Hervé Bromberger. Interpr. Christiane Minazzoli (Fanny), Evelyne Dandry (Jane), André Oumansky (Farou).

1978 : *Claudine*, série de quatre téléfilms d'après les quatre *Claudine*. Réal. Edouard Molinaro. Interpr. Marie-Hélène Breillat (Claudine), Georges Marchal (Renaud), Jean Desailly (père de Claudine).

1980 : *La Naissance du jour*, d'après le roman de Colette. Scén., adapt. et réal. Jacques Demy. Interpr. Danièle Delorme (Colette), Jean Sorel (Vial).

1985 : *Colette* en deux parties de Gérard Poitou-Wéber : « Les Apprentissages » avec Clémentine Amouroux dans le rôle de Colette jeune ; « L'âge de femme » avec Macha Méril dans celui de Colette de l'âge de la trentaine à celui qui s'achève. TF1, 1985, 350 mn.

1990 : *Duo*, téléfilm de Claude Santelli, avec Pierre Arditi (Michel) et Evelyne Bouix (Alice). 98 mn.

1990 : *Julie de Carneilhan*, téléfilm de Christopher Franck. Interpr. Caroline Cellier (Julie), Jean-Louis Trintignant (Herbert). 90 mn.

1990 : *Le Blé en Herbe*, téléfilm de Serge Meynard avec Marianne Basler.

1990 : *La Seconde*, téléfilm de Christopher Franck avec Anny Duperey (Fanny), Jean Rochefort (Farou)

2003 : *Colette une femme libre*, téléfilm en deux parties de Nadine Trintignant, écrit par Marie et Nadine Trintignant. Interpr. Wladimir Yordanoff (Willy), Marie-José Nat (Sido), Lambert wilson (Henry de Jouvenel).

2005 : *Mademoiselle Gigi*. Réalis. et scén. Caroline Huppert (en collaboration avec Eglal Errera pour le scénario). Interpr. Juliette Lamboley (Gigi), Françoise Fabian (tante Alicia). 92 mn.

- documentaire

2003 : *J'appartiens à un pays que j'ai quitté,* documentaire de Jacques Trefouël. Commentaire de Gérard Bonal. Textes dits par Ludmilla Mickaël. Produit par France 3 Bourgogne.

Nous ne pouvions terminer cette partie de la bibliographie consacrée aux études critiques sur Colette sans mentionner le centre d'études Colette à Sant-Sauveur en Puisaye. Ce centre est ouvert à toute personne désirant approfondir ses connaissances sur la vie et l'œuvre de l'écrivain. Il facilite l'accès à un ensemble de documents : une correspondance riche d'environ 800 lettres ; des éditions originales avec de nombreuses dédicaces ; la bibliothèque de l'écrivain ; des articles écrits par Colette ou portant sur elle ; un fonds d'ouvrages critiques et de biographies ; des travaux universitaires…

III) Autres ouvrages cités dans la thèse

1) Autofiction, autobiographie et récit d'enfance

- livres et thèses

Colonna Vincent :

- *L'Autofiction* (*Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*), II tomes, doctorat de l'EHESS sous la direction de Gérard Genette, 1989 (microfiches n° 5650, ANRT, 1990), inédite à ce jour.
- *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, éd. Tristam, 2004.

Doubrovsky Serge [1] :

Fils, Paris, éd. Galillée, 1977, quatrième de couverture.

Un amour de soi, Paris, éd. Hachette, 1982.

Darrieussecq Marie, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine* : *l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, Université Denis Diderot, Paris VII, sous la direction de Francis Marmande, 1997.

Dugast-Portes Francine, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, thèse présentée devant l'Université de Paris VII, le 27 juin 1977.

Forest Philippe, *Le Roman, Le Je*, Paris, éd. Pleins Feux, 2001.

Gasparini Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique, autofiction*, thèse en deux volumes pour l'obtention du doctorat de littérature générale et

(1) Serge Doubrovsky considère d'ailleurs lui-même tous ses livres comme des autofictions, même le premier (de huit ans antérieur à *Fils*) intitulé *La Dispersion* ; de ce fait rétrospectivement concernant cet ouvrage.

comparée sous la direction de M. Francis Claudon, Université Paris XII Val de Marne, 2000-2001 (publication en mars 2004 sous le titre *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, éd. du Seuil, collec Poétique).

Kosinski Jerzy, Avant propos de l'auteur (1966), *L'Oiseau bariolé*, éd. J'ai lu, 1976.

Lecarme Jacques :

- *Le Récit d'enfance en question*, Université Paris X, collec. Cahiers de sémiotique textuelle, 1988.
- en collaboration avec Lecarme-Tabone Eliane, *L'Autobiographie*, éd. Armand Colin, 1999.

Lejeune Philippe :

- *L'Autobiographie en France*, Paris, éd. du Seuil, 1ère édition 1971, 2ème 1998.
- *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1ère édition 1975, 2ème revue et augmentée par l'auteur, 1996.
- *Je est un autre*, Paris, éd. du Seuil, collec. Poétique, 1980.
- *Moi aussi*, Paris, éd. du Seuil, collec. Poétique, 1986.
- *Signes de vie, Le Pacte autobiographique 2*, Paris, éd. du Seuil, mars 2005.

- revues et magazines

- *Revue des Sciences humaines* : n° 224, *Le Biographique*, oct. déc. 1991.
- *Cahiers RITM* :
  - n° 6, *Autofictions & Cie*, Université Paris X, éd. Centre de Recherches Interdisciplinaires, 1993.
  - n° 14, *L'Autobiographie en procès*, Université Paris X, éd. Centre de Recherches Interdisciplinaires, 1997.
- *Page des libraires* : n° 52, *Mode d'emploi, Autobiographie & Autofiction*, juin-juillet-août 1998.
- *Encres Vagabondes* : n° 22, Saint-Estève, éd. Les Presses Littéraires 2001.
- *Ecrire & Editer* : n° 26, *L'Autobiographie, du journal intime à l'autofiction*, 2000.
- *La Faute à Rousseau* (revue de l'association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique) :
  - n° 27, *Autobiographie et fiction*, juin 2001.
  - n° 29, *Autobiographie et poésie*, fév. 2002.
  - n° 32, *Récits d'enfance*, fév. 2003.
- *Magazine Littéraire :*
  - n° 409, *Les écritures du moi, de L'Autobiographie à l'Autofiction*, mai 2002.
  - n° 440, « débat : l'autofiction en procès », mars 2005.

- articles

Chevalier Anne, « La Vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XXe siècle », *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, éd. Presses Universitaires de Caen, 2003.

Darrieussecq Marie, « L'Autofiction un genre pas sérieux », collec. Poétique dirigée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, 1996.

Diaz Brigitte, « Dans l'autobiographie féminine au XIXe siècle » : *La Faute à Rousseau*, n° 32, fév. 2003.

Doubrovsky Serge :

- « Sartre : autobiographie/autofiction » : *Revue des Sciences humaines*, 1991.
- « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », in *Autobiographiques* : *de Corneille à Sartre*, Paris, éd. PUF, 1998.
- « Pourquoi l'autofiction ? », *Le Monde*, 28 avril 2003.

Débat : l'autofiction en procès ? Avec les interventions successives de Gasparini Philippe : « La fin de la littérature ? », Colonna Vincent : « L'Angle mort de l'autofiction »; Doubrovsky Serge : « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », in *Magazine Littéraire*, n° 440, mars 2005.

Godard Henry, « La Crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », in *L'Eclatement des genres au XXe siècle*, Paris, éd. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Koucoupakis Anne et Werli Laurence, « Analyse du concept d'autofiction », in *Autofiction en question*, Site Internet *Soi-disant*, 2000.

Laouyen Mounir, « L'Autofiction, une réception problématique », Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), 1999.

Lecarme Jacques :

- « Paysages de l'autofiction », in *Le Monde des livres*, 24 janvier 1977.
- « L'Autofiction, un mauvais genre », in *Autofictions & Cie, Cahiers RITM*, n° 6, 1997.
- « L'Hydre anti-autobiographique », in *L'Autobiographie en procès*, *Cahiers RITM*, n° 14, 1997.

Lecarme-Tabone Eliane, « XXe siècle, existe-t-il une autobiographie des femmes ? », *Magazine Littéraire*, n° 409, mai 2002.

Lejeune Philippe :

- « Peut-on innover en autobiographie ? » in *L'Autobiographie*. *IVes rencontres psychanalytiques d'Aix en Provence*, 1987, Les Belles Lettres, 1988.
- « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in *L'Auteur et le manuscrit*, sous la direction de Michel Contat, PUF, 1991.

Lemasson Joachim, « Ne rien laisser derrière soi », in *Autofiction en question*, Site Internet *Soi-disant*, 2000.

Lepape Pierre, « Au-delà de l'autofiction », *Le Monde*, 6 novembre 1998.

Molkou Elisabeth, « L'Autofiction, un genre nouveau », in *French Literature series*, éd. Freeman G. Henry, 2005.

Montremy Jean-Maurice, « L'Aventure de l'autofiction », *Magazine Littéraire*, n° 409, mai 2002.

Pibarot Annie, « L'Autofiction », in *Encres Vagabondes*, n° 22, 2001.

Pillu Pierre, « Lecture du roman autobiographique », in *La Lecture Littéraire*, Paris, éd. Clancier-Guénaud, 1987.

Ray Lionel, « Paysages du temps de Georges-Emmanuel Clancier », *La Faute à Rousseau,* n° 29, fév. 2002.
Robin Régine, « L'Autofiction, le sujet toujours en défaut », *Cahiers RITM,* n° 6, 1993.
Schaffner Alain, « Récits d'enfance en France depuis 1970 », *La Faute à Rousseau,* n° 32, 2003.
Starobinski Jean, « Le Style de l'autobiographie », in *La Relation critique,* éd. Gallimard, 1971.
Tounder (den) Jeanette, « La Vie c'est l'œuvre. L'écriture autobiographique des Nouveaux Romanciers », *Les Lettres Romanes* (revue de l'Université catholique de Louvain), n° 1-2, fév. mai 1997.
Vercier Bruno, « Le Mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », *Revue d'histoire littéraire de la France,* éd. Armand Colin, 1975.
Wolfcarius Pierre, « Jacques Borel, portrait du poète en prosateur », *La Faute à Rousseau,* n° 29, fév. 2002.

- entretiens

Alex Hugues, *Entretien avec Serge Doubrovsky, à l'occasion de la parution de* Laissé pour conte *en janvier 1999,* éd. Departement of French Studies, 1999.
« Entretien entre Serge Doubrovsky et Philippe Vilain », in *Défense de Narcisse* du même auteur, éd. Grasset, 2005.

Un certain nombre de sites référencés sur Internet nous ont été utiles : « Le Monde. fr », « French Studies », « Ingentaconnect », « Fabula », « Autopacte», « Soi-disant » (site entièrement dédié à l'autofiction)…

2) <u>Ouvrages d'analyse littéraire et théorique</u>

Bergez Daniel, Guéraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire,* Paris, éd. Dunod, 1994.
Fontanier Pierre, *Les figures du discours,* éd. Flammarion, 1968.
Genette Gérard :
- *Fiction et diction,* éd. du Seuil, collec. Poétique, 1991.
- *Seuils,* Paris, éd. du Seuil, 2002 (1ère édition publiée en 1987 dans la collec. Poétique).
Montalbetti Christine, *Genette, une poétique ouverte,* Paris, éd. Bertrand Lacoste, 1998.
Todorov Tzvetan, *Les genres du discours,* Paris, éd. du Seuil, collec. Poétique, 1978.
Propp Vladimir, *La Morphologie du conte, Les transformations des contes merveilleux et de l'étude structurale et typologique du conte,* éd. du Seuil, collec. Poétique, 1973.

3) Autres types d'ouvrages et études citées

Ancelin Schützenberger Anne, *Aïe, Mes Aïeux* !, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1993, nouvelle édition 2001.

Beauvoir (de) Simone, *Le Deuxième sexe,* Paris, éd. Gallimard, 1949, renouvelé en 1976.

Cosnier Colette, *Le Silence des filles, De l'aiguille à la plume,* éd. Fayard, 2001.

Freud Sigmund, *Névrose, psychose et perversion,* PUF, 1ère édition 1973.

Lacan Jacques, *Ecrits,* éd. du Seuil, 1966.

Monnin Isabelle, « Bertrand Cantat / Marie Trintignant, Enquête sur une tragédie moderne, *Le Nouvel Observateur,* n° 2031, du 9 au 15 octobre 2003.

Planté Christine, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur,* Paris, éd. du Seuil, oct. 1999.

4) Autres auteurs cités

Balzac Honoré, *Albert Savarus* (1853), *Œuvres Complètes, La Comédie Humaine,* tome I, Paris, éd. Alexandre Houssiaux.

Cocteau Jean, *Le Passé défini* (1953), éd. P. Chanel, Gallimard, tome II.

Gide André, *Si le grain ne meurt,* Paris, Gallimard, 2005 (réédition).

Perec Georges, *W ou Le Souvenir d'enfance,* Paris, éd. Denoël, collec. Les Lettres Nouvelles, 1975, réédition Gallimard, collec. L'Imaginaire, n° 293.

Robbe-Grillet Alain, *Les Derniers jours de Corinthe,* Paris, éd. de Minuit, 1994.

Index des œuvres de Colette citées

Claudine à l'Ecole
61, 62, 69, 82, 97, 100, 101, 159, 161, 162, 164, 165, 181, 182, 221, 245, 296, 297, 304, 312, 381, 383, 385-388, 392, 393, 394, 398

Claudine à Paris
61, 62, 69, 95, 99-101, 123, 379

Claudine en Ménage
63, 100, 101, 103, 137, 218, 265, 266, 291, 312, 363, 384, 394

Claudine s'en va
62, 63, 69, 71, 102, 104, 123, 269, 291, 312, 379, 384

L'Ingénue Libertine
62, 379, 380, 398

La Retraite Sentimentale
62, 63, 69, 71, 72, 103-106, 138, 256, 265, 279, 280, 330, 341, 356, 375

Les Vrilles de la Vigne
64, 80, 81, 121-123, 177, 186, 235, 258, 270, 285, 286, 292, 375

La Vagabonde
64, 72-74, 92, 102, 106-108, 119, 143, 178, 181, 189, 240, 244, 245, 279, 289, 312, 338

Les Dialogues de bêtes
298, 371, 394

Autres bêtes
272, 273

Notes de Tournées
98

L'Envers du music-hall
92

L'Entrave
64, 181, 268, 293, 298

Les Heures longues
177

Mitsou
242

Chéri
75, 107, 108, 110, 113, 129, 258, 338, 397

Le dossier de vérité sur Chéri
66, 109, 113, 368

La Chambre éclairée
177

La Maison de Claudine
44, 80, 82, 83, 88, 108, 110, 123, 124, 132, 139, 163-171, 173, 175-177, 181, 185, 186, 191, 192, 194, 195, 206, 207, 219 220, 223-226, 232, 237, 238, 243-245, 253, 275, 276, 278, 320, 321, 331, 338, 397

Le Voyage égoïste
172

Le Blé en Herbe
65, 111, 112, 138, 219

La Femme cachée
263, 264, 281

La Fin de Chéri
65, 75, 113-115

La Naissance du Jour
80, 82, 85-87, 91, 127-132, 139, 140, 172, 179, 181, 186, 195-202, 212, 221, 228, 237, 238, 243, 246, 249, 253, 259, 268, 272, 275, 276, 278, 279, 293, 295, 307, 314, 327, 328, 330, 332, 333, 343, 399, 401

La Seconde
66, 74, 115-117, 256, 281

Sido
12, 44, 80, 132, 133, 163, 164, 172, 174, 181, 183, 186, 190, 203, 237, 238, 278, 303, 306, 307

Le Pur et l'Impur
84, 89, 133-136, 153, 211, 249, 257, 264, 268, 284, 348, 395

Prisons et Paradis
288

La Chatte
80-288

Mes Apprentissages
61, 69, 70, 83, 95, 97, 99, 100, 104, 122, 137-139, 151, 153, 215, 216, 231, 244, 272, 288, 294, 297, 299, 303-305, 344-347, 352, 358, 359, 362, 364, 365, 372, 382, 384, 391

Discours de réception à l'académie royale belge
102, 369, 396

Bella-Vista
87, 88, 90, 92, 140-148, 152, 181, 211, 213, 214, 229, 230, 238, 267, 270, 271, 287, 290, 291, 315, 329, 330

Chambre d'hôtel
87, 91, 151-154, 181, 214, 238, 267, 283, 286, 328-330

Journal à rebours
164, 217, 294, 309, 310

Julie de Carneilhan
74, 118

Le Képi
304

Gigi
75-79, 215, 270, 353, 354

Trois… Six… Neuf
74, 226-228, 231

Florie
282, 283

L'Etoile Vesper (*Belles Saisons I*)
111, 113, 117, 164, 225, 228, 239, 241, 257, 263, 295, 298, 300, 301, 319, 320, 322

Trait pour Trait
288, 289, 324

Le Fanal bleu
295, 300, 301, 306, 312, 399

Table des matières

Introduction..... 7

Première Partie : L'Autofiction, des points de repère..... 14

I) Une notion à éclaircir 16
1) L'autofiction proche du roman 16
2) Ou proche de l'autobiographie ? 19

II) Une implantation historique contestée 22
1) Un phénomène ancien..... 22
2) Ou datant du siècle dernier ?..... 25

III) L'autofiction, un genre nouveau ?..... 35
1) L'origine de l'autofiction 36
- l'inconscient..... 36
- l'écriture des minorités 41
2) L'émergence de l'autofiction 46
- l'origine du mot 46
- dire l'indicible 52

Deuxième partie : Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Colette 58

I) Les romans de Colette : une gradation vers l'autofiction 60
1) Un arrière-plan autobiographique 60
2) Les doubles de l'auteur..... 67

II) L'apparition de l'auteur : une autobiographie problématique..... 80
1) Des *Vrilles de la vigne* au triptyque 80
2) Vers un arrière-plan fictionnel 85

III) Un pacte autofictionnel [83-144]
1) Les romans à l'arrière-plan autobiographique 93
2) Les « autobiographies » romancées 121

Troisième partie : L'Autobiographie à l'ère du soupçon dans l'œuvre de Colette 155

I) Une finalité autobiographique ? 158
1) Les topoï incontournables 158
- le récit d'enfance 158
- ou récit de formation ? 165
2) Instance narrative et temporalité 180
- l' énonciation 180
- la temporalité 185

II) Au-delà de l'autobiographie canonique 186
1) L'autobiographie des femmes 187
- Les thèmes divergents 187
- le poids de la société 203
2) En marge de l'autobiographie 210
- des codes repensés 211
- des obstacles inhérents au genre 222

III) Un espace autobiographique 237
1) Le surgissement de l'autobiographie ou une œuvre en résonance? 237
- une « autobiographie » morcelée 237
- sa conception de l'art 239
2) L'apologie du roman 253
- le roman comme valeur littéraire 253
- le roman comme révélateur de l'être 256

Quatrième partie : L'Autofiction comme recherche de l'authenticité chez Colette 260

I) De l'autobiographie à l'autofiction 262
1) L'énonciation 262
- le morcellement du « je » 262
- espace et temps 269
2) La figure du double 279
- un miroir 279
- un modèle 291

II) Vers la vocation d'écrivain 294
1) Une ambivalence 294
- entre contrainte et autocontrainte 294
- un choix 299
2) L'affirmation de soi 302
- l'héritage immatériel 302
- une identité d'écrivain 310

III) Plus qu'une construction une reconstruction
1) Le sens de l'autofiction chez Colette 323
- une conception doubrovskienne 323
- une fictionnalisation de soi 328
2) La grande Colette ou comment devenir un classique ?..... 337
- la question de la morale 337
- écriture et féminité 395

Conclusion 405

Bibliographie..... 412

Index des œuvres de Colette citées..... 431

Table des matières..... 434

Table des illustrations..... 437

Annexes..... 438
- Biographie..... 439
- « Colette Willy sur scène 1906-1912 »..... 442

Table des illustrations

Toutes les illustrations (sans titre de l'artiste) sont de Florence Soltar sauf celles qui ouvrent la dernière partie représentant Colette jeune puis âgée : - « Colette à l'âge de *Claudine à l'Ecole* »

- « Colette (1873-1954) »

Il s'agit à l'origine de cartes postales commercialisées par le musée Colette à Saint-Sauveur qui nous a donné l'autorisation de droit de reproduction (éd. centre d'études Colette).

annexes

annexe I)

Biographie

1873

Le 28 janvier, naissance à Saint-Sauveur en Puisaye de Sidonie-Gabrielle Colette, fille de Sidonie Landoy (« Sido ») remariée à Jules-Joseph Colette (« le capitaine »). Elle possède une demi-sœur Juliette, un demi-frère Achille et un autre frère Léo.

1893

Mariage de Gabrielle Colette avec Henry Gauthier-Villars, dit Willy. Installation à Paris, 28, rue Jacob.

1894

Sans doute à la suite d'une infidélité de Willy, elle contracte une maladie qui va durer deux mois qu'elle ne mentionne pas dans *Mes Apprentissages.*

1900

Parution de *Claudine à l'Ecole* signé « Willy » qui connaît un énorme succès, suivi de la longue série des *Claudine*, toujours signée du seul Willy.

1905- 1906

Colette prend des leçons de danse et de pantomime avec Georges Wague, le « Brague » de *La Vagabonde*.
Rencontre et liaison avec Missy, fille du duc de Morny, marquise de Belbeuf.
Fréquentation du milieu saphique : Nathalie Clifford Barney, Renée Vivien…

1907

Scandale sucité au Moulin Rouge par le mimodrame *Rêve d'Egypte*.
Parution de *La Retraite sentimentale* signé « Colette Willy ».

1910

Le divorce entre elle et Willy est prononcé.
Brève liaison de Colette avec Auguste Hériot, jeune et riche bourgeois.

1911

Liaison de Colette avec Henry de Jouvenel, un des rédacteurs en chef au *Matin*, journal auquel elle collabore.

1912

Le 27 septembre : décès de sa mère.
Le 19 décembre : mariage de Colette avec Henry de Jouvenel.

1913

Naissance de Colette de Jouvenel (surnommée comme elle, lorsqu'elle était enfant, « Bel-Gazou »).

1920

Publication de *Chéri*. Ce livre précède la rencontre avec Bertrand de Jouvenel, le fils de Henry, né en 1903, d'un premier mariage.

1921

Rencontre avec Maurice Goudeket, rupture avec Bertrand.
Divorce avec Henry de Jouvenel.

1931

Mort de Willy à l'âge de soixante et onze ans.

1932

Crise financière, ruine de Maurice. Création en 1932 par Colette et lui-même d'un institut de produits de beauté.

1935

Le 3 avril : mariage de Colette avec Maurice Goudeket.
Le 5 octobre : mort de Henry de Jouvenel.

1936

Entrée de Colette à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

1939

Colette est progressivement immobilisée par une arthrite très douloureuse.

1941

En décembre, arrestation de Maurice Goudeket qui est israélite. Internement au camp de Compiègne ; libération en février 1942.

1945

Election de Colette, le 2 mai, à l'académie Goncourt : elle en est présidente à partir du 1er octobre 1949.

1948-1950

Publication en quinze volumes des *Œuvres Complètes* de Colette par la maison d'édition Le Fleuron, créée par Maurice Goudeket.

1953

Célébration solennelle du quatre-vingtième anniversaire de Colette. Message personnel du président de la République. Promotion au rang de grand officier de la Légion d'honneur.

1954

Mort de Colette le 3 août. Refus par l'église catholique des obsèques religieuses ; obsèques nationales.

annexe II)

« Colette Willy sur scène 1906-1912 »

Nous terminerons sur un bref aperçu de ses représentations sur scène avant son mariage avec Henry de Jouvenel.
Pour ce faire, nous nous sommes largement inspirée de l'annexe III rédigée par Claude Pichois et Alain Brunet dans la biographie intitulée *Colette*, cette fois en édition de poche.

Février 1906
Colette joue le rôle d'un faune dans *Le Désir, La Chimère et l'Amour*, mimodrame de Francis de Croisset et Jean Nouguès.

Mars 2006
Le Désir, La Chimère et l'Amour au Palais des Beaux-Arts de Monte-Carlo.

30 mars - 16 avril 1906
Aux innocents les mains pleines, fantaisie en un acte de Willy et André Cocotte, est représentée au Théâtre-Royal.

Oct. nov. 1906
A l'Olympia, *La Romanichelle*, pantomime de Paul Franck ; Colette est la romanichelle.
Missy tient le rôle du peintre sur scène la même année au Cercle des arts et des sports.

Nov. 1906
Au théâtre Marigny, *Pan* de Charles Van Lerberghe ; Colette joue Paniska.

3 janvier 1907
Au Moulin-Rouge, première et tumultueuse représentation de *Rêve d'Egypte*, pantomime de Missy, avec pour interprêtes principaux Colette et « ? Yssim ? ». Le préfet de police Lépine interdit à la marquise de Morny de paraître en scène. Le 4, Georges Wague reprend le rôle de Missy et *Rêve d'Egypte* devient *Songe d'Orient*. Le préfet de police interdit néanmoins le spectacle.

Nov. 1907
A l'Apollo, dans *La Chair* (scén. Georges Wague et Léon Lambert), Colette interprète Yulka. De nombreuses représentations de *La Chair* suivront à Lyon, Nice, Marseille…

Mai - juin 1908
Colette joue *Claudine à Paris* à Parisiana.

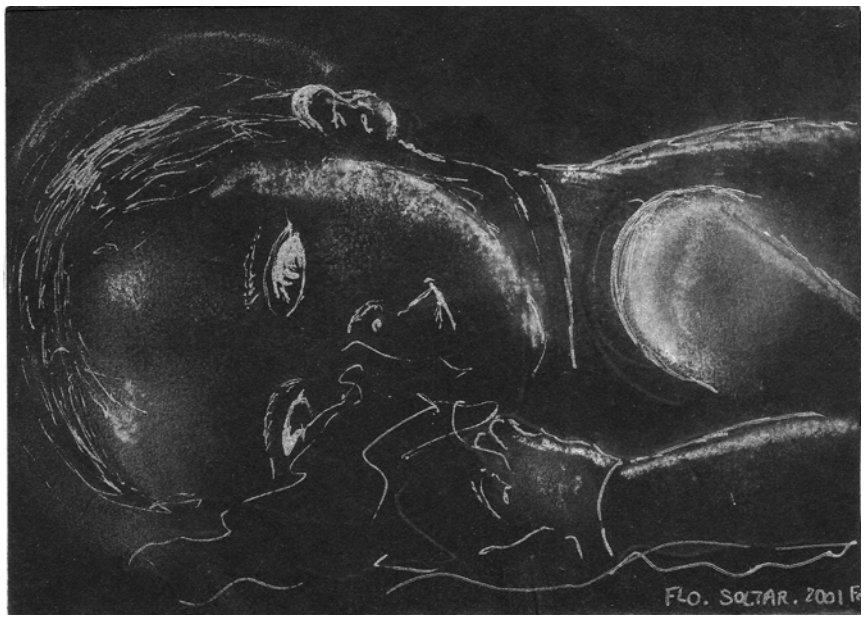
Quinze représentations de *Claudine à Paris* seront données à l'Alcazar de Bruxelles.

Janv. fév. 1909
En Camarades, pièce en deux actes de Colette Willy, au théâtre des Arts ; Colette joue le rôle de Fanchette.

Déc. 1911
L'Oiseau de nuit, mimodrame en un acte de J. Alène et G . Wague.
Là encore, plusieurs représentations de *L'Oiseau de nuit* seront données à Genève, Marseille…

Av. mai 1912

A Ba-Ta-Clan, dans l'un des tableaux *Ça Grise*, Colette joue *La Chatte amoureuse*, pantomime humoristique, mise en scène de Georges Wague.



A mon neveu, Nino,
porteur d'espoir et de lumière…